中國古代山水畫史的研究

傅抱石







中國古代山水畫史的研究



上海人民美术出版社


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

目　　录


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

第一章

唐張彦远以来之中国古代山水画史观

在研究中国繪画史的原始資料时，时代之早、价值之大，不能不推唐張彦远的“历代名画記”。这書不惟保存了若干珍貴的遺文，其尤足令后人欽服而可相信的，还在張彦远本人是一位書画鑑賞的名家。他家历代富于收藏，真如唐宪宗所云“图書兼蓄，精博两全”。作者在和“历代名画記”为姊妹篇的“法書要录”的自序說:“好事者得此書与‘历代名画記’,書画之事毕矣。”“四庫提要”謂为“殆非夸飾”,实是知言。記中叙画之兴廢，曾云:

> 彦远家代好尙，高祖河东公，曾祖魏国公，相继鳩集名迹。先是魏国公与司徒汧公(李勉)，并佐霍国公关內三軍幕府(王司馮)，霍公平定两京，魏公之策也。魏公与汧公，因其同僚，遂成久要，并列藩閫，齐居台衡，雅会襟灵，琴書相得。汧公博古多艺，旁精蓄奇，魏晋名蹤，盈于篋笥。許詢逸少，經年共賞山泉；謝傅戴逵，終日惟論琴画。大父高平公与爱弟主客員外郎(彦远叔祖名諗)及汧公爱子纘(祠部郎中)，纘弟約(兵部員外郎字存博)，更叙通旧，遂契忘言。……由是万卷之書，尽归王粲；一廚之画，惟寄桓玄。……元和十三年，高平公鎮太原，不能承奉中貴，为监軍使內官魏弘簡所忌，无以指其瑕，且驟言于宪宗曰:“張氏富有書画!”遂降宸翰，索其所珍。惶駭不敢緘藏，科

簡登时进献。……手詔答曰："卿庆傳台鉉，业嗣弓裘，雄詞冠于一时，奥学穷乎千古，图書彙蓄，精博两全。……朕以視朝之余，得以寓目，因知丹青之妙，有合造化之功。欲观象以省躬，岂好奇而玩物？况煩章奏，嘉歎良深！"其書画并收入内庫，世不复見。……其进奉之外，失墜之余，存者才二三軸而已。……聊因暇日，編为此記，且撮諸評品，用明乎所业；亦探于史傳，以广其所知。如宋朝謝希逸，陈朝顧野王之流，当时能画，評品不載，詳之近古，遺脫至多，盖是世上未見其蹤，又述作之人不广求耳。嗚呼！自古忠孝义烈，湮沒不称者，曷胜記哉！况書画耶？

彥远字爱宾。据"法書要录"自序，但署河东郡望；"新唐書"本傳，也只称他"博学有文辭，乾符中至大理寺卿"。他的生平，今日尙无法詳考，大約是九世紀后期的人❶。就唐代的山水画家說，二閻以下至会昌諸家的作品，多数他都可以亲見，这是使"历代名画記"最名貴最重要的原因之一。同时中国山水画在盛唐，已是云蒸霞蔚水到渠成的时代，把握着这緊要的樞机去贖观当时山水画的前史，以他这样精审的人，所記的焉有問題？"历代名画記"有"論画山水树石"一篇，这是仅有的直接資料。劈头說：

魏晉以降，名迹在人間者，皆見之矣。其画山水，則群峰之势，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映帶其地，列植之狀，則若伸臂布指。詳古人之意，專在显其所長，而不守于俗变也。国初二閻，擅美匠学；楊展精意宫观，漸变所附。尙犹狀石則务于雕透，如冰澌斧刃；繪树則刷脉鏤叶，多栖梧菀柳，功倍愈拙，不胜其色。

这一段話我們必須着重前三句，所謂"魏晉以降"，截至隋止。据"历代名画記"：魏四人，吳二人，蜀二人，晉二十三人，宋二十八人，

---

❶ 余紹宋"書画書录解題"："張彥远約文宗至僖宗时人。"四庫全書总目提要"法書要录"："至本傳称彥远博学有文辭，乾符中至大理寺卿，'艺文志'亦同，而'世系表'作祠部員外郎，未詳孰是也。"

南齐二十八人，梁二十人，陈一人，后魏九人，北齐十人，后周一人，隋二十一人；总一百四十九人❶。据裴孝源"貞观公私画史"❷，所录的遺蹟，計二百九十三卷；但在"历代名画記"各家小傳所記的更有逾此数。他記載的方式有三种：一是"傳于代"（或"傳于世"或"行于代"），一是"傳于前代"，一是"傳于后代"，而以第一种为最多。看他这样的分別标举，可信他过目的名迹不在少数。所以"詳古人之意，專在显其所長，而不守于俗变"，"功倍愈拙，不胜其色"，即是他对自魏至隋約三百余年間山水画史所作的批評。認为初唐二閻时期，中国山水画还不过仅仅露出与宮观表示脫离而漸漸走向自己的道途。換句話說，即是他認为中国山水画在隋唐之間尚沒有完全独立，山水画的形成，应該自吳道玄、李思訓、李昭道开始的。这是非常重要的一点。接着說：

吳道玄者，天付勁豪，幼抱神奥，往往于佛寺画壁，縱以怪石崩灘，若可捫酌，又于蜀道写貌山水，由是山水之变，始于吳，成于二李（李將軍、李中書）；树石之狀，妙于韋鶠，穷于張通（張璪也）。通能用紫毫

---

❶ 張彥远"历代名画記"紋历代能画人名：魏四人：曹髦、楊修、桓範、徐邈。吳二人：曹不兴、吳王赵夫人。蜀二人：諸葛亮、子瞻。晋二十三人：明帝、荀勗、張墨、卫协、王廙、王羲之、子献之、康昕、顧愷之、史道碩、謝稚、夏侯瞻、嵇康、温嶠、謝巖、曹龙、丁远、楊惠、江思远、王濛、戴逵、子勃、勃弟顒。宋二十八人：陆探微、子綏、綏弟弘肅、顧宝光、宗炳、王微、謝庄、袁倩、子質、史敬文、史艺、刘斌、尹長生、顧駿之、康允之、顧景秀、吳暕、張則、刘胤祖、弟紹祖、子璞、蔡斌、濮万年、弟道兴、史粲、朱僧辯、褚灵石、范惟賢。南齐二十八人：宗測、刘係宗、姚曇度、子釋惠覚、蘧道愍、甥沙門僧珍、章继伯、范怀珍、鍾宗之、王奴、王殿、戴蜀、陈公恩、陶景眞、張季和、沈标、謝赫、沈粲、丁光、周曇研、謝惠連、謝約、虞坚、丁寛、刘瑱、毛惠远、弟惠秀、子稜。梁二十人：元帝、子方等、蕭大連、蕭賁、陆杲、陶弘景、張僧繇、子善果、善果弟儒童、袁昂、焦宝愿、嵇宝鈞、聶松、解倩、陆整、江僧宝、僧威公、僧吉底俱、僧摩罗菩提、僧迦佛佗。陈一人：顧野王。后魏九人：蔣少遊、郭善明、侯文和、柳儉、関文和、郭道兴、楊乞德、王由、祖班。北齐十人：高孝珩、蕭放、楊子华、田僧亮、刘杀鬼、曹仲达、殷英童、高尚士、徐德祖、曹仲璞。后周一人：馮提伽。隋二十一人：閻毗、何稠、刘龙、弟袞、展子虔、郑法士、弟法輪、子德文、孙尚子、董伯仁、楊契丹、刘烏、陈善見、江志、李雅、王仲舒、閻思光、解悰、程瓚、尉迟跋質那、僧曇摩拙义。

❷ 四庫全書总目提要"貞观公私画史"："書中皆前列画名，后列作者之名，而以梁'太清目'所有梁'太清目'所无分注于下。'太清目'既不可見，則考隋以前古画名目者，莫古于是，是亦鑒賞家之祖本矣。"又余紹宋"書画書录解題"："是篇为著录名画之祖，足以考知貞观以前名画之存于世者几何，至堪宝貴。"

秃鋒，以掌摸色。中遺巧飾，外若渾成。又若王右丞之重深，楊仆射之奇贍，朱审之濃秀，王宰之巧密，刘商之取象；其余作者非一，皆不过之。近代有侯莫、陈廈、沙門道芬，精致周沓，皆一时之秀也。

吳道玄及二李以后，他把山水树石并提着，各予評隽。所举虽只十余人，而实包含了中国山水画史上一个重要的阶段，在繪画史可以整然的存在，毫无問題。他既是唐末的人，本朝名迹"想皆見之"极有可能。看他評右丞諸家的"重深"、"奇贍"、"濃秀"、"巧密"等等辞藻，我們今日虽无法讀到原迹，然可想也不是率尔而可以下笔的。

考"历代名画記"成書于唐大中元年丁卯(847)，千余年来純粹有关山水画史的資料，只有这篇"論画山水树石"提出的"二李說"为最早。为了"历代名画記"的精博完美，乃更使他以后的人不敢贊一辞。时代距他不远的五代山水大家荆浩，在后世傳为眞伪参半的"笔法記"中❶，从画法的观点，有一段关于山水画史的話：

曰："自古学人，孰为备矣？"叟曰："得之者少。謝赫品陆之为胜，今已难遇亲蹤；張僧繇所遺之图，甚亏其理。夫随类賦彩，自古有能，如水暈墨章，兴吾唐代。故張璪員外树石，气韻俱盛，笔墨积微，眞思卓然，不貴五彩，曠古絕今，未之有也。麴庭与白云尊师，气象幽妙，俱得其元，动用逸常，深不可測；王右丞笔墨宛丽，气韵高清，巧写象成，亦动眞思；李將軍理深思远，笔迹甚精，虽巧而华，大亏墨彩；項容山人，树石頑澀，稜角无踪，用墨独得玄門，用笔全无其骨，然于放逸，不失眞元气象，元大瓶巧媚；吳道子笔胜于象，骨气自高，树不言图，亦恨无墨；陈員外及僧道芬以下，麤昇凡格，作用无奇，笔墨之行，甚有形迹。今示子之徑，不能备詞。"据"佩文齋書画譜"卷十三所引。

❶ 四庫全書总目提要'笔法記'："此与'画山水賦'文皆拙澀，中間忽作雅詞，忽参鄙語，似艺术家粗知文义而不知文格者依託为之，非其本書。以相傳既久，其論亦頗有可采者。"又余紹宋 書画書录解題"："是書文詞，雅俗混淆，似非全部伪作。疑原書殘佚，后人傅益为之者。考韓拙'山水純全集'曾引篇中笔有四势論，是宋宣和时已有此書，其作伪当在北宋时，与荆浩时代相距尚不远也。"

荆浩所举，虽全从笔墨推崇張璪的“不貴五彩”，王右丞的“笔墨宛丽”，而时代与观点，大体可以認为是張彦远的继承者。彦远对于二閻、楊、展有“功倍愈拙，不胜其色”之感，荆浩則对早于楊、展的張僧繇說是“所遺之图，甚亏其理”，并接着說“随类賦彩，自古有能，水暈墨章，兴吾唐代”。这是中国山水画色与墨的递嬗。張彦远謂張璪“能用紫毫秃鋒，以掌摸色，中遺巧飾，外若渾成”；而于張僧繇小傳中，虽极加崇敬；但“論画山水树石”并未涉及。他藏有僧繇的“定光如来象”，又見过“維摩詰”及“二菩薩”[1]，都是人物画蹟。可想荆浩所評“甚亏其理”之图，当是指他的山水而言。他的作品，見之裴孝源“貞观公私画史”的有十九点，九卷是隋朝官本；張彦远“历代名画記”註为“傳于代”的有十八点；“宣和画譜”有十六点。荆浩距張彦远不远，或“历代名画記”十八点以外的画迹，荆浩曾經过目，也未可知。僧繇在山水画的特色是他創用的“沒骨皴”，即疑为来自印度的暈染方法[2]。荆浩独提出他来加以批評，怕是站在水墨山水的立場，对着色山水示威吧！

到了宋朝时代的“宣和画譜”，把中国繪画分道釋、人物、宮室、番族、魚龙、山水、畜兽、花鳥、墨竹、蔬果十門，而山水居第六。原来山水这一名辞，在繪画上独立的使用，始于晉的顧愷之，而在品藻画家著录名迹的書中，則肇于唐末朱景玄的“唐朝名画录”，并不自宣和始。“宣和画譜”前有叙目，后各为叙論，叙目于龙魚之后云：“五嶽之作鎮，四瀆之发源，油然作云，沛然下雨，怒濤惊湍，咫尺万里；与夫烟云之慘舒，朝夕之显晦，若夫天造地設焉。故以山水次之。”这話

---

[1] 張彦远“历代名画記”：“彦远家有僧繇‘定光如来象’，元和中进入內。曾見‘維摩詰’，并‘二菩薩’，妙极者也。”

[2] 日本关卫氏“西域南蛮美术东漸史”：“武帝不惟信奉佛教，且或自西域輸入佛教艺术，或遣人往印度模写祇园精舍之繪画。要之，于中国繪画艺术，影响甚鉅。梁張僧繇素工画佛，第彼所創之所謂‘沒骨皴’即为自印度画法蛻变而来。……僧繇尝画建康一乘寺額，以朱色及青綠而描，傳远望則現凸凹，近視仍如常画；由此言之，可想为歐风之阴影法也。”又日本中山久四郎氏“东洋文化渾成时代”：“梁之張僧繇亦善画云龙、山水、人物……，凡画山水，先以笔墨鉤勒，而染出邱谷，称沒骨皴法，为后世山水画之模范。

解釋次于番族、龙魚的理由，籠統說来，无甚重要。而在山水門叙論則云:“自唐至宋，画山水得名者，类非画家者流，而多出于縉紳士大夫”，截然把山水画断自唐代，单举唐李思訓父子至宋僧巨然等四十家❶。这固然可以說为了当时收藏的制限，但魏晉六朝的名迹，并非絕无与山水画有关者。因此我們不能不認为也是受了張彥远“成于二李”的影响。

張彥远这种“二李說”的影响，直至明代的王世貞还是說:“山水，至大小李一变也；荆、关、董、巨又一变也；李成、范寬又一变也；刘、李、馬、夏又一变也；大癡、黃鶴又一变也。”❷王氏这話，虽然是就唐、宋、元三代而論山水画风格的演变，基本是正确的，然大小李这最初一变以前山水画的痕迹如何，仍然不着片辞。这样看来，我們眞应該无条件承認中国山水画史要自唐代写起了。

倘更进一步展視一下近数十年来国内及日本关于此方面即中国山水画史究竟应自什么时代开始的一个問題之研究，虽然中国現在尙沒有專門的著作或研究报告刊行，而就若干触及这問題的片段資料和日本某些东洋美术史專家們已有的出版物，也还是議論紛紜，大家都象接受了警告似的，不敢深入。不过有几位前輩，偶然的也有接触到中国山水画始于何代或始于何人的話，其間固不免意見稍有出入，而綜合的看，至少在原則上他們是主張中国山水画的初期历史可以冲过隋代。如余紹宋氏云:

> 案山水画实以少文开其端緒，其先仅为人物之背景而已。此篇虽寥寥数百言，而发揮奥义，至堪宝貴。卧游之趣所由，独有千古也。❸

---

❶ “宣和画譜”山水:“唐李思訓、李昭道、盧鴻、王維、王洽、項容、張詢、毕宏、張璪、荆浩，五代关仝、杜楷，宋董元、李成、范寬、許道宁、陈用志、翟院深、高克明、郭熙、孙可元、赵幹、屈鼎、陆瑾、王士元、燕肃、宋道、宋迪、王穀、范坦、黃齐、李公年、李时雍、王詵、童貫、刘瑗、梁揆、罗存、馮觀、巨然。”

❷ 王世貞“艺苑卮言”。見“佩文斋書画譜”卷十二所引。

❸ 見余紹宋“書画書录解題”卷三，宗炳“画山水敍”解題。

少文是刘宋宗炳的字❶。余氏此說，甚有見地，因为宗炳的"画山水叙"，大家都承認是中国山水画史上最古的一篇文献。宗炳以前，除了晉顧愷之有三篇以外，只有寥寥的几个片段。加之"画山水叙"的陈义精奥，欲推山水画原，是应該数到他的。

又宗白华氏，就哲学的观点，其意見可謂大都与余氏相同，認为中国山水画是六朝宗炳、王微所开創。他說：

> 中国山水画的开創人可以推到六朝刘宋时（公历420——78），画家宗炳与王微，他二人同时是中国山水画理論的建設者。尤其是对透視法的发闡及中国空間意識的特点透露了千古的秘蘊。这两位山水画的創始人，早就决定了中国山水画在世界画坛底特殊路綫。❷

又日本中村亮平氏在"东洋美术之智識"中，論宗炳云：

> 彼之作风，于写生之外，复含有高远之理想，誠如"历代名画記"所云，"飘然物外情，不可以俗画傳其意旨"。在东洋画中实为山水画之淵源。山水画之基础，盖成于彼也。

中村氏这書虽是杂凑而成，但他这話，因为是承襲别人，却正可以代表近二三十年日本的东洋美术史家如权威的瀧精一氏及新进的田边孝次氏等一般的意見。虽未明白指出山水画为宗炳所創，而可以归之于"六朝說"之中。

此外还有"参加倫敦中国艺术国际展覽会出品图說"❸第三册（書画）卷首"書画說明"云：

> 專画山水，盖源于六朝，而盛于唐。就便利說明計，可分南北二宗：南宗以柔取韵，在实处得虚神，重于用笔；北宗以剛取势，借虛处見实力，重于用墨。南宗以王維为祖。……北宗山水，每兼工人物楼台之屬，縝密生辣者，兼而有之。唐之李思訓、李昭道号为大小李將軍者，即其代表。

---

❶ "南史"本傳："宗炳，字少文，南阳涅阳人也。"惟"佩文齋書画譜"書家傳作宗少文，亦据"南史"本傳。而画家傳又作宗柄。

❷ 見宗白华"中西画法所表現之空間意識"——"中国艺术論叢"商务印書館版。

❸ 倫敦中国艺术国际展覽会筹备委員会編輯，上海商务印書舘1936年4月初版。

这是可以看做約二百年来淸乾隆九年的“石渠宝笈”“秘殿珠琳”以后的第一部官書，而且这書是向国际介紹的。除了“專画山水，盖源于六朝”二語外，其余多襲莫是龙的陈說，然亦足以代表当时对国际間所能表示关于山水画的起源，虽然話是那么游移不定。这一說，較之余、宗二氏的肯定宗炳或宗炳、王微还要来得含糊。因为六朝有三百五十余年，还是晉宋？抑是梁陈？我想宗炳的“画山水叙”和王微的“叙画”俱是精言山水画的理論，同时亦是山水画史上十分重要的資料。假使理論与实际两者的进展不致相差太远，那么在今日以前，如余、宗二氏所說把宗炳、王微推为中国山水画的开創者，論理幷沒有不妥的地方。但有一点，宗炳、王微的文字是賴張彥远“历代名画記”的傳录才被保存，彥远旣記其画，又录其文，难道看不懂，而仅对他們說：“宗炳、王微，皆拟迹巢由，放情丘壑；各有“画序”，意远迹高，不知画者，难可与論？”为什么“論画山水树石”中不提出他們，而自二閻、楊、展、吳道玄、二李說起？这应是一个疑問。倫敦艺展图說的山水画家开始于八世紀的盛唐，怕也是受了張彥远的影响。

滕固氏在他的“唐宋繪画史”中，論及顧愷之“女史箴图”时对宗炳、王微曾加以怀疑。說：

> 还有題“道应隆而不杀”的一幅，画一座山，也几乎占滿画幅的大半。禽鳥翔于空，一人射于下，禽和人，人和山的比例，都不相称。而且旣无后景的襯托，亦无前景的余裕，山形巔頂，如渾然大块，和后代的山水画相較，确然是差得很远。从这里，又可明白当时山水画尙沒有发达。顧愷之稍后虽有山水作家王微、宗炳之流，怕未必是象后人理想中的东西吧？❶

他这对于顧愷之“女史箴图”山水部分的批評，我想不必深論。旣对王微、宗炳甚为怀疑，而据以下的一段，虽是完全張彥远說的延續，但触及了顧愷之的問題，因而对王微、宗炳似乎又不能不意識到他二人的重要了。

> 山水画在晉代已見端倪，顧愷之曾作“画云台山記”。但他所

❶ 見滕固“唐宋繪画史”，上海神州国光社1933年5月初版。

作的山水尚未成格局，已見前史所述。宋宗炳曾作“山水画序”，同时王微也曾做过一篇“叙画”，皆以深玄奥冥之理，論述山水。彼二人且被后人列入文人画的祖师之中，但在当时，并不有重大影响。……張彥远說：“魏晉以降……功倍愈拙，不胜其色。”以这几句話来和前述顧愷之、閻立本的山水画作一对照，理解更易。……隋代初唐之際，为人物画附屬品的山水，虽刻意更新，不幸功愈倍而愈拙。自魏晉至盛唐，几乎五百年間素为附屬品的山水停頓于稚拙的狀态，好容易到了盛唐才始取得独立地位而自律地发展。

王微的作品，不見著录。宗炳的，据張彥远“历代名画記”，“傳于代”亦只有七本❶。除“永嘉邑屋图”和明代詹景凤“东图玄覽”著录的“秋山图”外，余皆为人物的制作。这卽是張彥远說的“專在显其所長”的意思。謝赫“古画品录”把他列入第六品，把王微列入第四品，是否为指他們的山水画，在毫无影响可捕的今日，当然无法研究。至于以顧愷之曾作“画云台山記”而說“在晉代已見端倪”，虽然仅可观摩到“女史箴图”內的“山形巔頂”，倒是值得注意的問題。且看日本已故东洋美术史界权威大村西崖氏对这“女史箴图”山水部分的見解❷:

> 惟山水因当时不甚发达，故无皴法，只极古拙。其画至清代乾隆时犹存于北京之御書房中，經义和团之变，遂致散失，現存于英国倫敦之博物館中，为鄙俗市儈之碧眼儿所占据，而重要之題跋，亦被截去云云。

大村氏不明确指出山水画始于何代何人——“东洋美术史”东晉以前全書未提过山水——只言“因当时不甚发达”，对“女史箴图”的山水部分——这当然是滕固氏所指的“道应隆而不杀”的一段——說“故无皴法，只极古拙”，这可見他的眞鑑，同时又斟酌愼重到如何地步。“女史箴图”自被英人攫去藏入倫敦大英博物館后，日本政府曾令派伪滿东北大学教授

❶ 張彥远“历代名画記”：“宗公高士，……嵆中散白画，孔子弟子象，獅子系象图，颍川先賢图，永嘉邑屋图，周(一作問)祇图，惠持师象，并傳于代，凡七本。”

❷ 見大村西崖氏“东洋美术史”。

福井利吉郎氏到倫敦去研究。結果，断定“不是中唐以下的摹本”❶。并且商得館方同意，照原迹的大小色泽裝褫，复制了这一图卷。大村氏到过英国与否，我不清楚，但他曾編印过“女史箴图”❷。即使据复制图来研究，和就眞迹可以說并无特殊的差异。他深深知道宗炳、王微的重要，同时也知道顧愷之的时代比宗、王还早上將近百年，就当时的有关資料，更难怪只能如此。但在南北朝的一章內，他对于宗炳已有进一步的認識和发揮了。

宗少文被荐于朝，隐居不仕之高尙士也。惟性好艺术，居室之四壁，皆画山水，以供臥游。讀其画集序文，卽可窺其心曠神逸之意。其所作山水，不徒为高尙理想之写意画，多由实地写景，开后世画家之創格。

和大村氏同感且更进一层的把山水画祖推为顧愷之的尙有郑昶氏。他在“中国画学全史”❸第四章“魏晉之画学”卽标題“山水画之成立”的一节，曾云：

于是对景生情，多有能罗丘壑于胸中，生烟云于笔底者。明帝之輕舟迅迈图，卫协之宴瑶池图，戴逵之吳中溪山邑居图，顧愷之之雪霽望五老峰图，皆系山水名作。惟当时所謂山水画者，多为人物画之背景，独愷之所作，乃能从人物画之背景更进一步，故有我国山水画祖之称焉。

这里所举的晉明帝到顧愷之，虽是出于郭若虛的“图画見聞志”，然大体看来，他所持的理由，却相当有識。可惜“皆系山水名作，独愷之……更进一步”的話，在同書并未能予以論証。他这意見，我想包含大村西崖

---

❶ “世界美术全集”第四卷，图版94—97，傳顧愷之“女史箴图”板井犀水氏解說：“此卷果屬顧氏眞蹟乎？議論至为紛紜。曩年赴英精研此图卷之福井利吉郎氏云：‘在极度朴綴所加之笔墨，一見已蔽原作之神韻，如宋元以后之所摹，有古茂奇僻之感。……苟精鑑之，則纖勁清丽，殆不可求之晉人之外。尤以临鏡梳粧等図，以春蚕吐絲之描綫之美与濃色之特殊之暈法，在全卷完整部分，随处可睹。’又云：‘縱非顧笔，其非唐以下模本，胡待言邪？’”

❷ 見大村西崖氏編“支那名画选”第一集顧愷之女史箴图卷，日本东京市京桥区松川町文玩庄发行。

❸ 郑昶“中国画学全史”，上海中华書局1929年5月发行。

氏和下章即要研討的伊勢專一郎氏，暫名之曰“东晉說”。因为伊勢氏的“自顧愷之至荊浩的中国山水画史”，不但是日本最近的研究报告，同时也是以顧愷之之研究为开始的。

关于千余年来的中国古代的山水画史观，实不外上述的“二李說”（唐）、“六朝說”（宗炳、王微）和“东晉說”（顧愷之）三种。自唐張彥远經五代荊浩、宋徽宗、明王世貞乃至近人如滕固氏的若干家，大体以張彥远的“論画山水树石”所有的范圍为根据，从而加以引証。实际这不过是中国山水画史发达期的开始。所謂“重深”“奇瞻”……的諸家，决不能凭空而至，必有它必須有的前史。“二李說”时代的容量，我已說过毫无問題可以整然的存在。若把它前一期的历史撇开，認为中国山水画史始自唐代——虽然中国今日只能捧出尙屬傳为二李之一的李昭道“洛阳楼图”[1]——无論就中国美术或民族文化言，实是无限遺憾。六朝的宗炳、王微尤以宗炳的“画山水叙”，在爱好祖国山川之美的画家們，确会使我們想到他們能够而且有必要写山水之縱横的。不然，象宗炳那样，何謂之“撫琴动操，欲令众山皆响”？[2] 所以余、宗二氏的“六朝說”，自有极大的价值。至于溯中国山水画祖于东晉顧愷之，郑氏諸家虽未能提供充分的确証，我以为这是不可深怪的。因为資料所制限，在今日所有的有关文献，从九世紀的張彥远到二十世紀五十年代初期的內外諸專家，对于中国古代山水画史的研究，平情而論，不能不暫滯于上述的諸范圍。

[1] 見“参加倫敦中国艺术国际展覽会出品图說”第三冊(書画第一图)。

[2] “南史”宗炳傳：“每游山水，往輒忘归。元嘉中，頻徵并不应，凡所游履，皆图之于室，謂之撫琴动操，欲令众山皆响！”

第 二 章

晋顧愷之画云台山記之研究

当1929年我写"中国繪画变迁史綱"❶的时候，对于顧愷之的处理，是頗感棘手的。他在中国的画学演进上是开山祖，在中国的山水画史上也是一位創辟弘途的功臣。他不但代表了第四世紀初叶前后的画坛，今日看起来，也許足以称为第七世紀以前的唯一大家，在世界画坛上，具有崇高光荣的位置。

顧愷之的著述傳于今日的只有"魏晋胜流画贊""画云台山記""論画"三篇。我当时仅仅就他的"論画"随便撷录了几条，另外綴上他若干关于画絕、才絕、癡絕的故事。这殊不足以尽他的万一。1932年住东京，常常和指导我的金原省吾先生討論此事，金原氏曾費过七年工夫著成"支那上代画論研究"，这書即以顧愷之的研究为开始。金原氏在中国上代画論研究的系統上，对于自顧愷之（东晋）到姚最（南朝陈）的一阶段，建立了相当的基础，并发抒这基础上可能代表的"六法"論的精义，此功是未可抹杀的。不过就顧愷之整个的思想体系而論，若干解釋，当时个人是頗以为总多少陷于牽强甚而至于誤会，似乎与眞銓仍不无一定之距离。金原氏的著作以前，専研顧愷之的重要著作，尙有东京帝国大学名誉敎授文学博士瀧精一氏的"关于顧愷之洛神賦图"❷"关于英

---

❶ 傅抱石"中国繪画变迁史綱"，上海南京書店1930年初版。

❷ 見日本"国华杂志"第253号。

国博物館所藏之顧愷之女史箴图画卷❶”及“顧愷之画之研究”❷。

1933年12月，日本东方文化学院京都研究所刊行該所專任研究員伊勢專一郎氏的“自顧愷之至荆浩、支那山水画史”，列为該所研究报告書第五册。附图一亘帙，非卖品。我們知道东方文化学院是日本研究我国文化的最高而且規模最宏大的机关，大部經費，開出自我国的庚子賠款。該院在东京及京都各設一研究所，所有的研究員，几乎全是各部門的專家，故每一报告書刊行，在学术界均能保持它的特殊地位。伊勢氏的出身我不詳，在此以前，我讀过他的“支那之繪画”与“西洋之繪画”二書。他在京都研究所的研究題目是“以宋元为中心的中国繪画史”。据报告書自序❸，本書为自昭和四年（按：1929年）至昭和六年間的研究报告提出之一部分。足見是他精心結撰之作。当出版时，日本各大报紙杂志，多有美术史家、文艺家为之撰文揄揚，众口一声的說是划时代的著述。好似中国固沒有中国画史，即日本出版的中国画史，也应該以此書为权威。

此書开卷第一叶为京都帝国大学文学部長兼京都研究所导师內藤湖南（虎）博士題詞七絕四首。最耐人沉迴的，是最末一首。詩云：

院体士夫宗派分，近时陈（眉公）董（思翁）亦紛紛；誰知三百余年后，一扫群言独有君！

內藤氏是日本“支那学”的巨匠，关于文史考古，曾发揮不少的劳績，和我国学者間，也有不少的往来。伊勢氏有他的导师这样一題，无怪洛阳紙貴，无人能易一字了。

这报告書篇幅并不大，不过一百七八十面，四号字印。我和金原氏虽同时閱讀，而我們的心境某点上不尽相同。他注意的是山水画和顧愷

---

❶ 見日本“国华杂志”第287号。

❷ 見日本“东洋学报”第五卷。

❸ 伊勢專一郎氏“自顧愷之至荆浩支那山水画史”自序：“自东晉顧愷之至五代荆浩，凡五百年山水画之历史——寻究此期山水画推移之主要方向——为本書之目的。……本書乃在东方文化学院京都研究所自昭和四年至昭和六年間之研究題目‘以宋元为中心之中国繪画史’研究报告之一部，曩所提出者。”

之的关系等等問題；我注意的則在他对于顧愷之的著作如何的解釋与处理。因为这問題太重要了，当时中国与日本几乎所有的有关中国画史、画論一类出版物，对于顧愷之的著作，都不能不含混着。我以为倘能假伊勢氏充分的研究而得以解决，岂不漪歟盛哉！不但中国，也为东方美术史上增加燦烂的业迹。可惜事实上并沒有如我人之大愿，他是非常自用的所謂“无視”一切，把某些原来可通的倒弄的非驴非馬。这情形，在他处理“画云台山記”一章中，更为显著。

我曾以顧愷之“画云台山記”的問題为主，并涉及了（1）顧愷之可为山水画之祖乎？（2）自然問題、（3）王維生卒考，（4）南北宗諸問題成一短論，名曰“讀自顧愷之至荊浩支那山水画史”❶交由日本“美之国”杂志。同时我恐未必能发表，乃再譯成中文，刊于“东方杂志”❷。就“画云台山記”論，我那时虽把其中主要之点予以考定，然自信还不敢十分的坚决。至若对于伊勢氏的研究而言，他的錯誤应是无可辯护的。

近数年——尤以近一年以来，我得着專理中国美术史的机会，因而对此問題不能不求有进一步之認識，希望这在第九世紀末叶即已不能句讀的“画云台山記”，能够撥云霧而見青天，恢复它若干本来的面目。那么，此后中国山水画史的研究，可冲过隋代，即繪画思想的研究，也可从南齐的謝赫很自然的經由晉的顧愷之而上溯汉魏了。

东晉这个时代，在艺术上或者可以說是一个爱好自然美的时代，这与晉室的过江，关系非常密切，同时和一班士大夫的行徑，也有特殊的因緣。原来中国繪画上最大的变化，要推公元前后西域之頻頻交往和佛教之东傳，而以后者的影响为尤甚。我們考察后汉有关繪画的遺迹遺物，虽尚不能窺見如何显明的佛教色彩，但不久魏晉之交，由于現实社会的影响，是发达的可惊的。然另一面，在汉代可以看做繪画上主要傾向的道家思想，并未曾示弱于外来的影响，仍继續有不少的群众，而且全是

---

❶ 原題为自顧愷之至荊浩の支那山水画史ヲヨム。

❷ 見商务印書館发行“东方杂志”秋季特大号。1935年10月10日出版。

士大夫阶級。当这两种势力汹涌齐到之下，顧愷之便出自江南的无錫，逞其三絕之才，兼收而并蓄之了。

如第一章所考察，顧愷之是一位偉大的人物画家。他的作品，就画題研究，什九皆是人物，如裴孝源"貞观公私画史"、張彥远"历代名画記"、"宣和画譜"……所著录。他的三篇著作中，除"画云台山記"外，也完全就人物画立論。这时候所謂山水画的产生，实沒有足以使人征信的資料。国内外專門学者間，有不少的人把山水画祖的宝冠，强加在顧愷之的額上，这大概多少受了他这篇"画云台山記"題目的影响。实际，不过是想当然耳。唐張彥远"論画山水树石"里，不很明白的述說山水之变而謂始于吳道玄？他是九世紀的人，距顧愷之的时間虽不可謂短，然較之現在的我們，他的話应該是可信的成分居多的。

在一般人不能不認为山水画尙未形成的晉代，对于顧愷之这篇"画云台山記"的看法，应当持一种如何的态度？他是先作成了云台山图而为之記？抑是先把此文写下，为制云台山图的准备？这俱是值得研討的問題。他曾写过"廬山图"❶和"雪霽望五老峰图"❷，都是江西的景色。从这点看，也許他是写了云台山而后作記的。不过这都不是重要的問題。就"画云台山記"的內容研究，他这文字，要以准备作图的成分居多，但又决不是率尔之談，其間透露了許多重要的启示：（1）可考見当时代或其稍前的画家之創作程序；（2）所謂以三絕著称的偉大画家如顧愷之者，于一图之作，尙审愼細美若是；（3）在繪画思想上，顧愷之的主要論据是"迁想妙得"❸，故对任何对象均主張通过"实对"，主張"全其想"。在很大程度上，可从本篇——虽然是記画山水——察知他是如何的实踐着。

現在把"画云台山記"的全文录出，討論癥結所在的第一关。再就各家的高見分别在应該提出的地方提出，最后陈述我研究所得的結果。

---

❶ 見裴孝源"貞观公私画史"。

❷ 見郭若虛"图画見聞志"。

❸ 参閱拙著"中国繪画理論"——商务印書舘1935年10月初版。

晋顧愷之画云台山記

山有面則背向有影可令庆云西而吐于东方清天中凡天及水色尽用空青竟素上下以映日西去山别詳其远近发迹东基轉上未半作紫石如坚云者五六枚夾岡乘其間而上使势蜿蟺如龙因抱峰直頓而上下作积岡使望之蓬蓬然凝而上次复一峰是石东隣向者峙峭峰西連西向之丹崖下据絕磵画丹崖临磵上当使赫巘隆崇画險絕之势天师坐其上合所坐石及蔭宜磵中桃傍生石間画天师瘦形而神气远据磵指桃廻面謂弟子弟子中有二人临下到身大怖流汗失色作王良穆然坐答問而超昇神爽精詣俯盼桃树又别作王赵趋一人隐西壁傾巖餘見衣裾一人全見室中使輕妙泠然凡画人坐时可七分衣服彩色殊鮮微此正蓋山高而人远耳中段东面丹砂絕蕚及蔭当使嵃峨高驪孤松植其上对天师所壁以成磵磵可甚相近相近者欲令双壁之內悽愴清神明之居必有与立焉可于次峰头作一紫石亭丘以象左闕之夾高驪絕𡸣西通云台以表路路左闕峰似巖为根根下空絕并諸石重势巖相承以合临东磵其西石泉又見乃因絕际作通岡伏流潛降小复东出下磵为石瀨淪沒于淵所以一西一东而下者欲使自欲为图云台西北二面可一图岡繞之上为双碣石象左右闕石上作孤游生凤当婆娑体仪羽秀而詳軒尾翼以眺絕磵后一段赤岓当使釋弁如裂电对云台西凤所临壁以成磵磵下有清流其側壁外面作一白虎匐石飲水后为降势而絕凡三段山画之虽長当使画甚促不尔不称鳥兽中时有用之者可定其仪而用之下为磵物景皆倒作清气帶山下三分倨一以上使耿然成二重

以上共五百六十二字，是从"佩文齋書画譜"录出的。❶書画譜也是根据張彥远的"历代名画記"。"历代名画記"的版本，最早的有明刊本，其次有王氏"画苑"本，"津逮秘書"本，"学津討源"本，"續百川学海"本；書画譜征引書籍，虽例不注明版本，而自时代上論，或多分是据明刊本纂輯的。我在东京时，和金原氏都是用的"学津討源"本，惜那时沒有取与書画譜校勘；而在今日又絕对不易搜求此書，更談不到

❶ 見"欽定佩文齋書画譜"卷十五画学上。——上海同文图書舘1920年石印原刻本。

明刻清刻的了。好在書画譜是影印原刻的，尙可作为标准。

顧愷之此記及其他二篇，都是賴張彥远的"历代名画記"才流傳的。張彥远是九世紀末期的人，他当时即認为这三篇全有問題，注云："自古相傳脫錯，未得妙本勘校。"我想他距顧愷之还不过远——四五百年——若能在謀"历代名画記"的时候加以特殊的重視和严密的注意，則必可減少千余年来后人的摸索。

記中最困难索解的是"天师坐其上……輕妙泠然"的一段。这天师，自然是張天师。天师和弟子們的神气动作，均有生动活潑的描写，因为这一段是云台山图主題的中心，和最精彩的一部分，同时又是記中聚精会神予以刻画的所在。这一段若沒有方法解决，全文的意义，即不易明了。伊势氏对于这一段自然非常愼重，一再的申述他"是以自己的研究为出发点，无視并絕不依傍任何人的著作。[1]"他研究的結果是：

> 天师坐其上。合所坐石及廕。宜磵中桃傍生石間。画天师。瘦形而神气远。据磵指桃。廻面謂弟子。弟子中有二人。临下到。身大怖。流汗失色。作王良。穆然坐。答問而超昇。神爽精詣。俯盼桃树。又別作王赵趋。一人隐西壁傾巖。餘見衣裾。一人全見室中。使輕妙泠然。

据他所研究：似乎天师的两位弟子，一是"王良"，一是"王赵趋"。两位都姓"王"，因为中国姓王的，是很多的。"王良穆然答問而超昇"所以"神爽精詣，俯盼桃树"。这种解釋，姑不論其生硬与滑稽，即就这种解釋的本身，也显然的包藏着若干矛盾。我們便承認"王良"和"王赵趋"两位是天师的弟子，那么"一人隐西壁傾巖……一人全見室中"的二人，"王赵趋"而外，还有一位姓甚名誰呢？又"又別作……"三个字是什么意义呢？天师的身边，岂非只有弟子"王良"一人么？

实在，伊势氏这种研究的結果，我并不感到希奇和失望，我手边一些有关的著作中，对于这一段，也都是差不多的。有的把"答問而超昇"的"超"字疑作"起"字，說是王良答了問便"起"来去看桃花的；有的把

---

[1] 見伊势專一郎氏"自顧愷之至荆浩支那山水画史"第14、15叶。

"王赵趋"疑做姓王名赵的；伊势氏也不过在这类圈子中打轉，自然搔不着痛痒。这是应該加以原諒的。当时我的意見，簡单說来，認为"廼面謂弟子"这句以上无問題。至于

弟子中有二人。临下到。身大怖。流汗失色。

我以不甚可解，应作

弟子中有二人。临下到（倒）身，大怖，流汗失色。

这一点，那时我根据（1）此云台山图必有二幅以上，弟子中不止二人；（2）不居高临下，不致流汗失色；（3）"到"字为"倒"字之誤。

作王良。穆然坐。答問而超昇。神爽精詣。俯盼桃树。

王良的态度太不自然了！"答問而超昇"的一句更无法了解。应作

作王良，穆然坐，答問。而超（赵）昇神爽精詣，俯盼桃树。

这一点：根据（1）天师廼面謂弟子，王良穆然坐而答天师之問；（2）"超昇"实"赵昇"，实为人名。現在知道天师的两位弟子，一是王良，一是赵昇。这第一难关冲破了，"又别作王赵趋……"就得以迎刃而解。"王"是王良，"赵"是赵昇，"趋"是离开屋子（室）。跑到什么地方去呢？我以为

一人隐西壁傾，巖餘見衣裾；一人全見，室中使輕妙泠然。

因为王（良）赵（昇）趋（出去）了，不会"一人全見室中"。换句話說，正因为"王赵趋"了，"室中"才可以"輕妙泠然"。顧愷之設想如是細美，是够人惊歎的。我这一段的考定，是完成于1934年旅东京的时候。当时格于参考，虽以赵昇的考定和提出，使这重要的一段获得解决，从而全文也就象水流花开一般，基本上是文从字顺，有头有尾的。但赵昇这个人名，老实說，我是沒有什么根据的。很担心还未能握着眞諦。所以1935年发表在"东方杂志"的譯文上，特別加了一段附記。中有言云：

> 原文本艰澀难讀。去年❶曾为此段文字，討論至半月之久，苟不发現"超昇"为"赵昇"之誤（此种发現，尙待研究其当否，郭沫若先生疑"超昇"为"造父"二字之衍誤），几无以自圓其說。余以为玆事甚大，余固所造弥淺，窃愿高明教之，岂惟艺术与个人之幸也歟！

---

❶ 按为1934年。

郭沫若先生說：王良和造父同为古之善御者，并且“超昇”与“造父”二字的字形极有衍誤的可能。这高見是非常珍貴的。又王良亦作王梁，是二十八宿之一的昴宿，主凶。至于王良和赵昇的关系，我尙未覚得有力的証据。1939年偶在一本上海出版的“学术杂志”第一期，讀到赵景深氏“喻世明言的来源和影响”，“喻世明言”是明代馮夢龙著的小說（郑振鐸氏藏本），回目中突然見着“張道陵七試赵昇”的一个回目，眞使我喜的发狂！虽然我还沒有明了这一个故事的內容，但“超昇”之确为“赵昇”，从此可以說毫无問題的获得了正确的解决。因此試行“画云台山記”全文乃至对整个中国古代山水画史的研究，就不覚兴趣倍增。倘再有机会能把若干小的問題加以解决，或者这沉埋于八九世紀的重要画論，將重光于二十世紀的今日，也未可知。

“画云台山記”的全文，据張彥远說“自古相傳脫錯”，然据我今日肤淺的研究，这篇文字，錯是錯的厉害，而脫則沒有脫去多少——除偶有数字——或者原来的面目，大体卽是如此。因为全文的組織还很謹密，段落相当分明，是一篇甚为厚重的晉人文字。就內容看，顧愷之是从东段（右）的景色描写开始，卽景而向西段（左）写去的，最后总括一下。大部分固是闡述云台山图构图的設計，而有时夾入几句議論。关于这一点，我們似应明了：（1）此图系横幅形式❶，故自右而左的逐段設計；（2）顧愷之不是一位徒精技巧的画家，故对于天师及其弟子的形神动作，磵之远近深淺，配景之高低位置，均有精湛的发揮，虽各寥寥数語，也是非凡可珍；（3）顧愷之对于人物，是主張“实对”的，主張“全其想”的，但历史人物，虽欲“实对”而不可能，故側重天师及弟子群的精神刻画。

現在据我研究的結果推測制成“画云台山記”的設計图（附图一），把全記分为四十三点，每点各予以严密的闡述。所指的物事（或位置），

❶ 我頗疑此横幅和近代完全作通景者，应有不同。古代的壁画或繪嶴，多有同一人物重見之于一幅的。

用虚綫表示它，其泛指的話，則加直綫圍起。这样，不但可以証明这“画云台山記”不是空洞敷陈之作，还証明了这記中的經营設想是如何的細致生动。因此我又按照我的設計，再施以渲染，画成了一幅山水画（附图二❶）。假使我所研究的結果，能够裨补千五百年前关于山水画的眞面目，則中国古代山水画史建立的工作，或不难覌其成了。

全文大体可分为五个段落：即“山有面……画險絕之势”为第一段；“天师坐其上……必有与立焉”为第二段；“可于次峰头……自欲为图”为第三段；“云台西北二面……后为降势而絕”为第四段；“凡三段山……耿然成二重”为第五段。現在依所附的設計图（附图一）逐段加以研究。試看第一段：

> 山有面，則背向有影，可令庆云西而吐于东方清天中。凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日（之）❷。西去山，别詳其远近，发迹东基，轉上未半，作紫石如坚云者五六枚，夹岡乘其間而上，使势蜿蟺如龙，因抱峰直頓而上。下作积岡，使望之蓬蓬然凝而上。次复一峰，是石（在）东鄰向者，峙峭峰西，連西向之丹崖，下据絕磵。画丹崖，临磵上，当使赫巘隆崇，画險絕之势。

这一段約可分为五句。第一句如①②❸很明白，說山背有影，要画庆云自西向东冉冉而吐。第二句，如③“空青”是顏料名，張彦远“論画工用搨写”云：“越雋之空青”，顧名思义，是藍色之一种，画天及水最适宜的。“竟素上下以映日（之）”者是說滿幅絹素都敷此空青色彩，以映出天及水色和冉冉而东之庆云。这一句，金原氏、伊势氏都断句在“竟素上下”，說是“以映日西去”。太阳下山了，用“空青”来映，怕不是画家所許可的？且通篇并沒有涉及朝暮的話，我想应該“日”字或为“之”字之誤。用空青滿滿塗上以映“之”。如此，則第三句的“西去山”就可明白了。这是自东（右）記起，向西去的山，应詳其远近，发自东基，如④在

---

❶ 按此画应用絹及重着色，因限于当时条件，故假水墨成之也。益目的專在証明顧愷之画云台山記不惟可解，并且可画。

❷ 凡（ ）表示原文为此字之誤；“ ”表示原文所无应加之字；下仿此。

❸ 即設計图①。下仿此。

轉上未半之时，可作五六枚紫石，夾岡而上，如⑤这样其势如龙，抱峰直頓。如⑥这自东西去蜿蟺的山，是图中主峰之一。它的位置，是自右下向左上而屏立着。第三句，如⑦是說这屏立的主峰之下，作随峰起伏的积岡，当然也是凝結着而向上的。第四句如⑧多断句作“次复一峰是石”，这頗难令人同情。我以为在屏峰积岡稍西的地方，再作一峰，这峰是在东峰之鄰的，所以“峙峭”东“峰”之“西”和西向的丹崖，下据絕磵。因“石”字极易为“在”字之誤。若說“其次一峰是石”，不特長江下游石峰不多，在一幅上，顧愷之当时怕也不会指出这一峰或那一峰是石或是土的。第五句，如⑨是特别描写丹崖絕磵之精神，以便插上第二段“云台山图”主題的天师及其弟子。

天师坐其上，合所坐石及蔭，宜磵中桃傍生石間。画天师，瘦形而神气远，据磵指桃，迴面謂弟子。弟子中，有二人临下，到（倒）身大怖，流汗失色。作王良，穆然坐，答問。而超（赵）昇神爽精詣，俯眄桃树。又别作王赵趋，一人隐西壁傾，嚴餘見衣裾；一人全見，室中使清妙冷然。凡画人，坐时可七分，衣服彩色殊鮮，微此“不”正，盖山高而人远耳。中段东面，丹砂絕蕚(崿)及蔭，当使嵃嶬高驪，孤松植其上，对天师所“临”壁以成磵。磵可甚相近，相近者，欲令双壁之內，悽愴“澄”清，神明之居，必有与立焉。

这一段約可分为八句。在前面的一节中，我已把“超（赵）昇”的問題解决，本段本不难明白。第一句，天师坐其上的“其”字的意思，当是第一段所記赫巘隆崇的丹崖，如⑩崖下磵中的石傍，应該生一株桃树。如⑪从这点看来，“画云台山記”中虽沒有朝暮的限制，却不难明白写的是仲春的景色。第二句說天师应該怎样表情。“据磵指桃”，如⑫“迴面謂弟子”。如⑬于此似有一小小的問題发生，就是这弟子应該画上多少位？这是关于实际制作的問題，專从記的字面求得通順，还是不徹底的。弟子中有“流汗失色”的二人，如⑭这当不是王良和赵昇，因为王良的处理是“穆然答問”，如⑮赵昇是聚精会神的“俯眄桃树”，如⑯合“流汗失色”那胆小的两位，已有四人。这不会有矛盾的。問題端在第

五句的"又别作王赵趋"，所謂"别作"，不外两种解釋：一种是另幅別作，数年前我甚信如此（說見前），現在覚的不对的。全文絕不是記述分幅的作品。另一种是在"答問"和"俯盼桃树"的王、赵之外，再在同一画面"别作王（良）、赵（昇）趋"如⑰。我以为后一种解釋較近于眞实，也許这正是中国古代历史故实画的发展中难免的历程。所以前面我疑心顧愷之这横幅的作品，不似今日我們作通景的办法而是和古代的壁画或繪傳相似，即为了这个問題。同时下文"一人隐……"如⑱"一人全見……"如⑲的語气，这别作的王赵是无法密邇"答問"的王良和"俯盼桃树"的赵昇的。必須隔一个相当的距离。再看使室中"清妙冷然"的室中，如⑳丹崖絕磵之中，并非不适宜建筑，但讀第一段沒有房屋設計的表示，那么王赵趋出"室中"，最低限度和第二、三、四句的天师及其弟子中間，一定有什么景色当作間格。否則又似乎只有看作别幅，才說的过去。我想这或是顧愷之在这一段把全图中的人物，通通加以記載解釋，故加上几句（第六句）对于人物的話。如㉑大約"又别作"的"王赵"是在第七句如㉒的双壁之西的。至于第六句"衣服彩色……"，多解作"衣服彩色殊鮮微，此正蓋山高而人远耳"。"殊鮮微"和"此正蓋"虽未始不可勉强索解，但揆之整篇的行文綴辞，究嫌不太自然。顧愷之"魏晋胜流画贊"对于"正"字已有发揮，所謂"空其实对，則大失；对而不正，則小失，不可不察也"。我以为他是主張"实对"的，这正是出其經驗之談。說"坐时可七分，衣服彩色殊鮮"，不如此，即不"正"，即是"小失"。为什么？"蓋山高而人远耳"。关于这一句，当二十世紀的我們研究起来，也許会感着惊异，"山高而人远"，衣服的彩色还要鮮明么？岂非不合情理？要知道，唐以前的中国繪画，是"色"的世界，这正是高度的突出主題的手法，顧愷之并不是强作解人。第七句的"中段"，如上面所論，即是两王赵之間的右段，"丹砂絕嶝及廕"这是"赫巘隆崇"的相对面，上植孤松。如㉓这两壁所成的磵，如㉔距离很近的，为什么"相近"？"欲令双壁之內，悽愴'澄'清"，天师坐的地方，不能随便的呀！这一段慘淡的經营是全图最精采的重要部分。假使眞的画起来，据我看已过横幅之半了。第三段乃开始全图的布景：

可于次峰头作一紫石亭丘(立)，以象左闕之夹高驪絕崿，西通云台，以表路(道)路。左闕峰似(以)巖为根，根下空絕，并諸石重势，“与”巖相承，以合临东磵。其西石泉又見，乃因絕际作通岡，伏流潛降，小（水）复东出，下磵为石瀨，淪沒于淵。所以一西一东而下者，欲使自欲（然）为图。

这一段約可分为四句。第一句，多断句“作一紫石亭”。“紫石亭”固可成一名詞，而“丘”字則上下皆联不成器。我以为“丘”字实为“立”字之誤。是說可在东段屏峰相鄰的次峰头上，画一“亭亭”直“立”的“紫石”。如㉔即这时候顧愷之的視綫已向西移动，覺得在第一段所記的“次复一峰”之上，要画一紫石使象左闕(孤松象右闕)，而在高驪絕崿之旁，还須表示从此有路通西段的“云台”。如㉖文中以表路（道）路的“路”字重文，伊势氏則把第二个“路”字併入下句而成“路左闕峰,似巖为根”，說是路左边的闕峰，象巖样做根的。这已好笑！还是金原氏較有办法，把“似”字解作“以”字，但对于两个路字，仍然犹疑。我以为第二句純然是第一句的承續，左闕就是“亭丘(立)”的紫石，“左闕峰”就是东段的“次复一峰”。不过两个“路”字，可能上一个是别一字的衍誤，我暫时放入“道”字，是很不得已的。“左闕峰似（以）巖为根”，如㉗因为它峙峭而下有絕磵，所以根下就不再画什么，并利用“諸石”的“重势”，和“巖相承”如㉘而向东磵沒去。如㉙这种画面，山水画上是最常見的。第三句是記西边的石泉，如㉚因为凭空（絕际）画了“通岡”，如㉛泉水复向东边的磵中流出，經过許多碎的石头而淪沒到淵里去了。如㉜所謂“万壑响松风，百灘渡流水”，不就是这种境界嗎？顧愷之的胸中丘壑，不但堪留百代之奇，直欲使人置身画里。請看第四句說的多好！“所以一西一东而下者，欲使自欲（然）为图”。如㉝因为人物画的“实对”，在山水画便是师造化。

第四段則象画龙点睛对主題的云台加以設計：

云台西北二面，可一图（岡）岡（圍）繞之。上为双碣石，象左右闕，石上作孤游生风，当婆娑体仪，羽秀而詳，軒尾翼以眺絕磵。后一段赤岓，当使釋弁如裂电，对云台西凤所临壁以成磵，磵

下有清流。其側壁外面，作一白虎，匍石飲水，后为降勢而絕。

这一段也約可分为四句。这里应該注意的，云台西北二面，就是这橫幅的左上方，应該画一岡圍繞起来。如㉞这种技法，除了平远的景色不常采用以外，是山水画家頗为擅長的一种。一方面可以相机結束画面；一方面又可以显示下面或左右建筑物的幽邃庄严。就"图"字与"岡"字論，更容易使我們作上述的論断。可惜伊勢氏还是"一图岡繞之"，那有这大的"图"来"繞"云台的西北呢？第二句是記这圍繞云台西北二方的岡上的裝飾，画两方碣石，表示左右闕的样子。如㉟在云台（我想一定是南向）的后面，是应該点綴这类东西的。并且双碣石上，各画单凤，要画的姿态婆娑，羽毛清楚秀丽，張开尾翼在看絕磵的神气。上两句把云台西北的岡的裝飾完毕，第三句"后一段赤岓"的"后"字，我以为应該看作岡的西北面。如㊱裝飾了双碣石的岡，还是需要相当謹严的笔墨从事的（只看对于凤的画法便可知道），那好突然的收手？故必須再接上一段較荒率較清淡的描写，"当使釋弁如裂电"无疑是指的笔法而言。这段赤岓，对着云台岡上左闕（即西碣）的碣石，形成深磵，磵下有水流着。如㊲就这般完了么？不是的。还要在赤岓的側壁外面，画一只白虎，匍匐在石上飲水，如㊳然后赤岓才漸漸的下降，以至于沒有。如㊴于是这"云台山图"始告完成。

自第一段到第四段，如上面所研究，是把"画云台山記"整个画面自东段（右）中段（中）西段（左）的構图，一段一段紧凑細致的記述着。至第五段，就文字言，是总括以上四段；就內容言，是对于全画面再施以美的加工。

> 凡三段山，画之虽長，当使画甚促，不尔不称。鳥兽中，时有用之者，可定其仪而用之。下为磵，物景皆倒作。清气帶山下三分倨一以上，使耿然成二重。

这一段虽也是四句，但文义非常明白。伊勢氏偏偏把第一句断句为"凡三段，山画之虽長，当使画甚促，不尔不称"。这因为他对于前四段无法理解，所以以为这画是分成三段。仿佛山虽画的很長，但画幅是不能不短的。实际三段山是以东段的峰岡、中段的天师及其弟子和西段的

云台双碣为中心。如㊵“使画甚促”者，則是紧凑严密的意思。第二句是說全图中可以視画面必要而时用鳥兽。如㊶第三句是說下面有流水的磵，要画物景的倒影。如㊷第四句是說在山下三分之一的地方，画一段薄薄的云气，如㊸使画面更加深厚，好似两层的光景。三四两句，一是抉出磵（水）中的景物应該倒作，一是借清气增加画面（山）的活潑和意境；从画学上看，这样新潁而又合乎科学的說法，——关于自然景物之实对和画面空間之支配——竟見之于第四世紀的顧愷之，实是画史上空前的奇迹。这对于中国繪画尤其对于山水画的影响，是如何的鉅大！世人以为宗炳、王微的論述山水，不过是写写高士的胸襟，誰知早于宗、王的顧愷之，已能如此的为山水写照？下一章的任务，我便是以这“画云台山記”的发現为中心，去探討在中国幸为初見的古代山水画史。

第 三 章

中国古代山水画史的考察

我既將顧愷之"画云台山記"进行了初步的研究,并从而制成一幅"云台山图"(附图二)。姑无論拙作的笔墨点染,是否为顧愷之当时所应尔,而就这篇精湛的"画云台山記",东晋的山水画有这样的經营,决不是人物背景或依附宫观象張彥远及其以后諸家所說的那样幼稚。单从这点看,已够一新我們的耳目。顧愷之不但是一位杰出的人物画家,同时还是一位山水画家。他的作品,也許还有类似这"画云台山記"的杰構,不过沒有流傳。我們若專凭他的"女史箴图"十一段之一的"道应隆而不杀"一座山来批評,还把張彥远的話做下佐証,岂不謬以千里?和他同时的大家史道碩、戴逵、戴勃父子也兼精山水的:裴孝源"貞观公私画史"載有史的金谷园图、田家社会图;張彥远"历代名画記"对戴氏父子虽沒有显明的記述他們和山水画的关系,但"历代名画記"所引的后魏孙畅之"述画記",則有极重要的"戴勃山水胜于顧"的話。这一面足以証明戴勃山水画的精妙,象能經营"画云台山記"这样精美完善的顧愷之尙不及他;同时又証实了东晋时代已有不少的画家兼工山水画,可見山水画在当时相当的盛行。所以我对于顧愷之"画云台山記"这一淺薄的研究,中国山水画的初史,便不难完全改观。

試把东晋——以顧愷之、史道碩、戴逵、戴勃为代表——这一时代为中心,再向前后各扩展若干时而为自汉至隋的一个長时期,对于山水

画作一考察：是不是有足以証明东晋可能有象"画云台山記"那样設計細美的客观条件？我們知道，某种造型艺术的进展，不是一开始便能到达精致生动之境地，必須經过粗獷穉拙的过程，然后才几于精致生动的，这并需要相当的时間为之前驅。在中国繪画史最古的人物画和后起的花鳥画，它的推移自有緩速之不同，但沒有跳过当前的一个阶段而跃入更远的另一阶段的。山水画的进展，当然也是如此。

我想暫把以唐代張彥远为代表的"二李說"为一期(变)，从此逆溯至东晋的顧愷之又为一期(变)。若这样看，顧愷之以前怎样？是否全无山水画的踪迹？抑有，是否能与象"画云台山記"的設計相銜接？又顧愷之以后，是不是山水画突然的中断！仅如唐張彥远所举的二閻与楊、展才"漸变所附"和山水画开始輕微的因緣？抑可以把宗炳、王微的重要重新建立起来？使自顧愷之能够非常自然的合理的进到二李？这些問題，我將从三方面加以探討：第一，就古代的工艺雕刻，研究中国古代人民对于山川(水)形象的描写和使用；第二，就文献的資料，研究隋代以前有关山水画学画体画法的問題；第三，就历代鉴藏著录的名画，研究隋代以前至少可認为类似山水画的作家及作品，再把中国古代的山水画，自最初經过晋到隋的历史，加以簡括的推闡和結論。

据比較可以征信的資料，中国至迟在公元前十一世紀頃已經使用和后世差不多的象形文字。从若干最古的文字中，我們可以察出多数是"仰观俯察"描写自然的形象。伏羲的八卦☰☷☳☴☵☲☶☱也是天、地、风、雷、水、火、山、泽等自然現象的标記。現在試把金文及甲骨文中許多象形的字摆在目前，实未尝不可以看做一种簡单而帶原始味的图画。殷末及西周号称銅器黃金时代，所鑄的紋样如使用非常广泛的云文雷文，不少專家的研究，便以为是出自初期农业社会人民对于雨的关怀和切望。

宋郑樵云："在天成象，在地成形。星辰之次舍，日月之往来，非图无以見天之象；山川之紀，夷夏之分，非图无以見地之形。天官有書，書不可以仰观；地理有志，志不可以俯察也。"❶象这样与人生关系綦切

❶ 見郑樵"通志"。

的自然形象之描写，伴着民族文化的展开，漸漸通过宗教、道德、政治諸种意义广被使用而愈益接近日常生活的周遭。唐虞时代的采繪日、月、星、辰、山、龙、华虫❶，夏时代的图画山川奇异，使民知神姦❷；这是山和川（水）在繪画上最早的記載。若从工艺文样的起源看，这些在今日尙有人怀疑的資料，我以为是沒有方法全部推翻的。殷末的銅器艺术，已是非常的精彩，这必有它長期的演进，近年也为多数專門学者所承認。动物的造形，尙能够那么精美，难道最便于綫条表現的“山”和“川”便不可能？所以我說虞的采繪和夏的鑄刻，决非純系子虛烏有之談。到了周代，所謂“郁郁乎文哉”，“典章文物，燦然大备”，于是上承虞夏之制，对于山川形象的使用，更寄与庄严的感情。如“六瑞”的玉，本是封建朝廷一种祀器，表示爵位尊卑的，第一“鎮圭”，便是“雕凿四鎮之山”。用山的形象象征最高的职位。銅器“六尊”中的“山尊”(卽山罍)，傳为夏后氏的遺制，这“山尊”卽“刻画山、云之形”❸。服冕方面，也承虞的制度，絺画九章，“初一曰龙，‘初二曰山”❹。这些在当时极为隆重的工艺品，对于山川（水）形象的使用，恐怕不尽是偶然的。今日我們固不能一一面对实物，然而也决不可以完全抛弃我們的信念。明代精硏書画的陈继儒便見过刻画山水的周玉，断为周代的“冒圭”。❺

到了汉代，繪画已有惊人的进步。三代以来簡朴的个体描写，漸漸

---

❶ “尙書”益稷：“予欲觀古人之象，日、月、星、辰、山、龙、华虫，作会宗彝；藻、火、粉、米、黼黻、絺繡以五采彰施于五色，作服汝明。孔安国云：会，五采也，以五采成此画焉。”

❷ “左傳”：“昔夏之有德也，远方图物貢金，九牧鑄鼎象物，百物而为之备，使民知神姦。杜預注：禹之世，图画山川奇异之物而献之，使九州之牧貢金，象所图物，著之于鼎，图鬼神百物之形，使民逆备之。”

❸ “周禮”春官司尊彝：“掌六尊六彝之位。郑氏注云：……山罍，亦刻而画之为山云之形。

❹ “周禮”春官司服：“注云：……冕服九章，登龙于山，登火于宗彝，尊其神明也。九章，初一曰龙，初二曰山……。”

❺ 陈继儒“妮古录”：“董玄宰血浸周玉，中刻一小山，四面繞以水文，四寸長，予諦审之，此冒圭也。周禮云：天子执冒圭，四寸以朝諸侯，冒之云者，契勘圭璧，无作伪者也。冒、古帽字，今玄宰者，其形如帽，亦約有四寸，山水者，河山帶厉也。玄宰大以为然。”

的洗煉活潑复杂起来。銅器遺品中，有刻画屋宇树木形的采猎壺及鈁❶，而最使我們惊异与山水有关系的，則为今日亦甚易見着的博山鑪❷。博山在青州，这鑪的上部作山峰数层，頂有主峰，而象博山之形，这虽不能把它和唐以后的山水画相提并論，若看日本考古家鳥居龙藏氏在旅順掘出的同时代土制品❸及日本大村西崖氏在所著“支那美术史雕塑篇附图”著录的初唐綠瓷制品❹，尤以后者，实使我們流連它那仿佛唐人山水鉤斫而有力的綫条感。假使这瓷制品是承着汉代銅制品的系統而变化的加工，它的迁变之迹又如此，那么工艺雕刻对于繪画的因緣之深，就不难想象。至于著名汉代的碑闕和画象石上屋宇、林木、狩猎、收割……的刻画，其更有助于此后山水画之完成与发展，可謂不言而喻了。

这不过略事考察，其对于画及画家的影响如此。仅管分别起来，或与山水画无甚，甚至毫无因緣，然山水画之形成，必然少不了这些原素，可以断言。明代何良俊有一段話，便把晋、宋的繪画和汉代石刻的重要关系道破，虽不是專指山水而言。他說❺:

> 余見車鳌上所画，謂是汉之迹。且云其画法甚拙，顧、陸尙有其遺意，至唐則漸入于巧矣。后見王应麟言:“曾子固‘跋西狄頌’，謂所画龙鹿、承露人、嘉禾、連理之木，汉画始見于今，邵公济謂汉李翕、王稚子、高貫方墓碑刻山林人物，乃知顧愷之、陆探微、宗处士輩，尙有其遺法。至吳道玄，絕艺入神，始用巧思，而古意稍减矣。”观此，則画家相沿，一定而不易，善鉴者，而可以望而知其年代之先后矣。

---

❶ 見徐中舒“关于銅器之艺术”所引——“中国艺术論叢”商务版。

❷ “西淸古鑑”:“汉博山鑪。右通盖高六寸八分，深二寸七分，口徑三寸四分，腹圍一尺二寸九分，重四十六两。周礼天官冢宰之屬，宫人，‘凡寢中，共鑪炭，乃三代之制，而其器弗傳。按东宫故事、洞天淸录、西京杂記諸書，博山实始于汉。今詳此器分三层，盖为山形，下为承盤，此刘向所銘‘上貫大华承銅盤’者是也。朴笔謂‘防鑪热灼席，則为盤盛水以漸其迹’，今按盤底有孔，非可貯湯。使潤气蒸香以象海之回环者不然也。”

❸ 見大村西崖氏“支那美术史雕塑篇附图”图版第726图。

❹ 見鳥居龙藏氏“滿蒙古蹟考”第33章附图。

❺ 見何良俊“四友斋画論”。

王逸“楚辞章句”有“楚有先王之庙及公卿祠堂，图天地山川、神灵、琦瑋、僪佹及古賢圣怪物行事”之記載，可知东周时代，山川（水）形象的使用，已从工艺品的裝飾而跃登繪画之堂（壁画），正式和其他題材，分庭抗礼。原来彩色的飾画，古代相当发达，据“周礼”，曾將天地山川等的色彩予以規定❶，使合于自然——天，今日看来这当然是迷信可笑的。而明堂的墉画❷，却无疑是中国壁画的濫觴。故楚国先王庙和公卿祠堂的画天地山川，实是非常可能。王逸說屈原的天問，即是看了这画天地山川的壁画而写的。这話我以为甚屬可信。刘彥和在“文心雕龙”的物色篇，不是說了“其惟江山之助”的話么？再說秦的始皇，据我的淺見，他攻併六国的时候，随軍的工作人員，一定有不少的画工。他每打下一国，便令画工把当地的建筑物画下来，到咸阳去依图建造❸。凭常識判断，山水林木和建筑物在繪画上具有不可分解的关系，也許在“写放”当时有必要的把建造物有关的形势林木描繪出来。这虽还与山水画的关系尙早，但秦代是周汉之間民族艺术形式的过渡时代，在三代已經广被使用的山川（水）形象，秦代必不会全部拋弃的。又这时代有一位多才多艺的画家烈裔❹，据張彥远“爰自秦汉可得而記”的名言，这位画师，决非純出虛構。他曾画“四瀆五嶽列国之图”，足見秦始皇不但努力吸取各国新的文化，并且重視与軍事政治有关的繪画，这或是中国古代山水画搖籃期的本相。虽不必“方寸之內，四瀆五嶽”，而准之当时代的繪画情势与始皇的好大喜功，拚命进行土木工事，烈裔之作，又誰說不可能呢？

---

❶ “周礼”冬官：“画績之事，杂五色：东方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑，天謂之玄，地謂之黃，青与白相次也，玄与黃相次也。土以黃，其象方，天时变，（郑司农云：謂画天随四时色）火以圜，山以章，水以龙鳥兽蛇，杂四时五色之位以章之，謂之巧。凡画績之事，后素功。”

❷ 見“孔子家語”。

❸ “史記”秦始皇本紀：“秦每破諸侯，写放其宮室，作之咸阳北坂上。”

❹ 張彥远“历代名画記”引王子年拾遺記：“烈裔，騫霄国人，善画，始皇元年献之。含丹青以漱地，即成魑魅及詭怪群物之象，以指画地，長百丈直如繩墨。方寸之內，画以四瀆五嶽列国之图。”

汉代的繪画思想，是道家思想极为有力的时代。道家思想和中国山水画的发展，又具有頗为微妙的关系。我們考一考汉代四百年宮庭及民間乃至三国六朝繪画的題材，便可慨然这道家思想在造型美术——尤以繪画上的势力之未可輕視❶。象前汉的画魯灵光殿❷，后汉的画郡尉府舍❸，和見于碑闕画象石等的刻画，都隐約的与道家思想保持着甚为紧密的关联。至于汉武帝的五嶽眞形图，可謂为中国山水作品見于著录的最早者，而这題材，即是出于道藏❹，起原是很古的。实际这时的人物画和山水画，思想上应难分其軒輊，然从政治的意义要求，人物画遂不能不在山水画的前面，山水画乃居为附庸。

傳說三国时孙权的夫人赵氏，能在“方帛之上，写以五嶽、河海、城邑、行陣之形”❺，这仍是軍事性的制作，而非純艺术品。到了晉代——这中国繪画大轉变开始的晉代，过江即有王廙以書画称第一。他一家和学生晉明帝，便是画家，同时又是自然的酷爱者。顧愷之生于暮春三月，草長鶯飞的江南，其可能有如“画云台山記”精美的点染，毋宁是极其应該的成就。不过这千古大錯鑄于唐代的張彥远，他在“历代名画記”里，故意的抬高卫协老先生的地位，而說“卫不下于顧矣”❻。这还

---

❶ 詳見拙作“中国古代繪画概論”——1949年9月苏联国际文学杂志中国艺术簡史專号。

❷ 王延寿“魯灵光殿賦”：“图画天地品类，群生杂物奇怪，山神海灵，写載其狀，託之丹青，千变万化，事各繆形，随色象类，曲得其情。”

❸ “后汉書”南蛮傳：“肃宗时，郡尉府舍皆有雕飾，画山神海灵，奇禽异兽，以炫燿之，夷人益畏憚焉。”

❹ 張君房“雲笈七籤”：“黃帝以四嶽皆有佐命之山，乃命潛山为衡嶽之副，帝乃造山，躬写形象，以为五嶽眞形之图。”又高似孙“緯略”：“玉符經云：二十四图，眞五嶽之藏也。”

❺ 刘向“說苑”：“吳主赵夫人，丞相达之妹，善画，巧妙无双，……孙权尝歎魏蜀未夷，軍旅之隙，思得善画，图山川地势軍陣之象，达乃进其妹。权使写九州江湖方岳之势，夫人曰：‘丹青之色，甚易歇灭，不可久宝，妾能刺繡，作列国方帛之上，写以五嶽河海城邑行陣之形。’既成，乃进于吳主，时人謂之針絕。”

❻ 張彥远“历代名画記”叙师資傳授南北时代：“自古論画者，以顧生之蹟，天然絕倫，評者不敢一二。余見顧生評魏晉画人，深自推挹卫协，即知卫不下于顧矣。”

是指的人物画，至于山水，則如前所說根本只字不提。我想“画云台山記”，張彥远若不誤信不可索解，这中国山水画成長的晉代，必推顧愷之为代表无疑。

在上一章研究过，顧愷之三篇著作都是賴張彥远“历代名画記”的采录而傳。彥远云：“著‘魏晉胜流画贊’，評量甚多；又有‘論画’一篇，皆模写要法。”❶傳中不提“画云台山記”。据我看，彥远叙师資傳授南北时代中，曾提及“評魏晉画人”的話，在“論画工用搨写”中，又特别附注“顧愷之有摹搨妙法”，而对于最重要的“画云台山記”，則未尝引用或批評过。这是什么緣故呢？“四庫提要”論“历代名画記”云：

> 書中征引繁富，佚文旧事，往往而存。如顧愷之“論画”一篇，“魏晉胜流画贊”一篇，“画云台山記”一篇，皆他書之所不載。

誠然，这話对极了。現在不拟深究三篇篇名之异同，据原書玩索，我可断言：張彥远对这三篇重要的著作，实在临以輕心，未曾深深地体会过。他說：“余見顧生評魏晉画人，深自推挹卫协。”若把这話和同書“顧愷之傳”所記的两篇著作去求得参照，所謂“評量甚多”的“魏晉胜流画贊”，就根本沒有評量画人的痕迹，那来的“推挹卫协”？这不过举其一例。假使有人做增补顧愷之小傳的工作，在張彥远記的两篇之下，至低限度也得接着写上“‘画云台山記’一篇，发揮山水精义”。可惜“历代名画記”中未能如此，仅例外的在篇名之下，注云：“自古相傳脫錯，未得妙本勘校。”因此，在叙山水树石，只有提出二閻、楊、展来陪襯吳道玄和二李了。

顧愷之三篇著作，就对于画学、画史的重要，当以“画云台山記”为第一。其次要推張彥远說的“論画”。但这一篇“論画”，并非“皆模写要法”而应該是“魏晉胜流画贊”❷。因这里面对魏晉画人“評量甚多”。再其次，就是張彥远指为“魏晉胜流画贊”的“論画”这里面才是“模写要法”❸。象这种重要而极易覺察的錯誤，为何自唐以来千余年不被人发

---

❶ 見張彥远“历代名画記”顧愷之傳。
❷ 見張彥远“历代名画記”，——“佩文齋書画譜”卷十一所引。
❸ 見張彥远“历代名画記”，——“佩文齋書画譜”卷十五所引。

現，自宋的“广川画跋”❶直至清的“佩文齋書画譜”❷都一直相沿？

独日本大村西崖氏，論顧愷之这三篇著作，虽不彻底，倒不是人云亦云。他說：

> 愷之遺文“論画”一篇，观之足考古画之趣；于“魏晉胜流画贊”，可知当时模写之情形；于“画云台山記”，則考察晉代艺术之好資料也。❸

这話，若就本身稍加分析，固一富有趣味之事，但較張彥远則似乎高明多了。按“魏晉胜流画贊”❹云：

> 凡画：人最难，次山水，次狗馬，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。此以巧历不能差其品也。
>
> “小列女”：面如銀，刻削为容仪，不画生气，又插置丈夫支体，不似自然。然服章与众物既甚奇，作女子尤丽，衣髻俯仰中，一点一画，皆相与成其艳姿；且尊卑貴賤之形，覚然易了，难可远过之也。
>
> “周本記”：重疊弥綸有骨法，然人形不如“小列女”也。
>
> “汉本記”：李王首也，有天骨而少細美。至于“龙顏”一象，超豁高雄，覽之若面也。

---

❶ 董逌“广川画跋”：“顧愷之‘論画’：以人物为上，次山水，次狗馬，……”按应作“顧愷之‘魏晉胜流画贊’：以人物为上，次山水……。”

❷ 按佩文齋書画譜“論画”分“画体”“画法”“画学”“画品”，各居两卷，而分上下，計自第十一卷至第十八卷，共八卷。此种分画，大致有其独到之处，为前此所不見，兹不深論。惟顧愷之“画云台山記”，乃記山水之經营，在画体上，实最古之文献，应入第十一卷画体上，今入第十五卷画学上；“論画”一篇，乃評量魏晉画人，实名为“魏晉胜流画贊”，应入第十七卷画品上，今入第十一卷画体上；“魏晉胜流画賛”一篇，原为“論画”与張彥远謂“皆模写要法”者合，应入第十三卷画法上，今入第十五卷画学上。盖三篇俱以張彥远之不察，纂輯时复未深攷，致有此失也。

❸ 見日本大村西崖氏“东洋美术史”。

❹ 按“历代名画記”顧愷之傳作“魏晉胜流画贊”，四庫提要作“魏晉胜流名画贊”，此从“佩文齋書画譜”卷十一所引，題作晉顧愷之論画（原未断句今試标点如次）。

“孙武”：大荀首也，骨趣甚奇。二婕以憐美之体，有惊据之則；著以临見妙絕，寻其置陈布势，是达画之变也。

“醉容”：作人形骨成而制衣服幔之，亦以助神醉耳。多有骨俱，然藺生变趣，佳作者矣。

“穰苴”：类“孙武”而不如。

“壯士”：有奔騰大势，恨不尽激揚之态。

“列士”：有骨俱，然藺生恨意列不似英賢之概，以求古人，未之見也。然秦王之对荊卿及复大藺，凡此类，虽美而不尽善也。

“三馬”：雋骨天奇，其騰罩如躡虛空，于馬势尽善也。

“东王公”：如小吳神灵，居然为神灵之器，不似世中生人也。

“七佛”及“夏殷”与“大列女”：二皆卫协手，傳而有情势。

“北风詩”：亦卫手。恐密于精思名作，然未离南中，南中象兴，即形布施之象，轉不可同年而語矣。美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纖妙之迹：世所并貴，神仪在心。而手称其目者，玄賞則不待喻。不然，眞絕夫人心之达，不可惑以众論，执偏見以拟过者，亦必貴观于明識。末学詳此，思过半矣。

“清游池”：不見京鎬作山形势者。見龙虎杂兽，虽不极体，以为举势，变动多方。

“七賢”：唯嵇生一象欲佳。其余虽不妙合，以比前諸竹林之画，莫能及者。

“嵇輕車詩”：作嘯人似人嘯，然容悴不似中散。处置意事既佳，又林木雍容調暢，亦有天趣。

“陈太丘二方”：太丘夷素似古賢，二方为尔耳。

“嵇兴”：如其人。

“临深履薄”：兢战之形，异佳有裁。自七賢以来，并戴手也。

这里面才推挹了他的先生卫协和評量了戴逵諸家的作品。应該确認，中国繪画批評史的体系，是从顧愷之这篇文章才开始建立的。南齐謝赫“古画品录”以后的若干著作，都直接間接受了它的启发和影响。就中最重要是“凡画：人最难，次山水，次狗馬……”的一小段。这段

張彦远"論画六法"中曾加征引；自唐迄今，引用的也不知若干家。假使山水画在晋代沒有独立，以顧愷之这种淺深不失际限的态度，何能把"山水"愼重的提出，和人物、狗馬諸画体并称，而又仅次于人物？原来中国画学上关于犬馬鬼魅的难易的問題，秦的韓非❶和汉的張衡❷都認为狗馬最难，到晉的顧愷之便加上比狗馬还难的人物和"山水"。从傳統的繪画思想看来，更不难証明这个大轉变，是系于人物和山水。这在我們解决了"画云台山記"之后，尤其可以体会这"山水"二字的重要性。如評"清游池"与戴逵的"嵇輕車詩"，所謂"不見京鎬作山形勢者……"，因为顧愷之是主張"实对"的画家，当然堅持合于自然的。至所謂"犨容調暢"的林木，即撇开其他不論，也不是張彦远所說的"伸臂布指"那样。可見晉代——尤以东晉，中国山水画业已相当可观的了。

东晉的山水画已能如此，那么从此到隋的情形如何？刘宋的宗炳和王微二人的著作，是否仍如許多專家所怀疑的它們仅仅是辞藻的美而不是什么理想的东西？請先讀他們的高見吧。宗炳"画山水叙"❸云：

圣人含道应物，賢者澄怀味象。至于山水，質有而趋灵，是以軒轅、堯、孔、广成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者乐：不亦几乎。余眷恋廬、衡，契闊荆、巫，不知老之將至。愧不能凝气怡身，伤跕石門之流，于是画象布色，構兹云嶺。夫理絕于中古之上者，可意求于千載之下，旨微于言象之外者，可心取于書策之內。况乎身所盤桓，目所綢繆，以形写形，以色貌色也。且夫崑崙山之大，瞳子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迥以数里，則可圍于寸眸。誠由去之稍闊，則其見弥小。今張綃素以远映，則崑、閬之形，可圍于方寸之內。竪划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。是以观画图者，徒患

❶ "韓非子"："客为齐王画者，問之画孰难？对曰：狗馬最难。孰易？曰鬼魅最易。狗馬人所知也，旦暮于前，不可类之，故难；鬼魅无形，无形者不可睹，故易。"

❷ "后汉書"張衡傳："画工惡图犬馬而好作鬼魅，誠以实事难形而虛伪无穷也。"

❸ 見"佩文齋書画譜"卷十五所引。

类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。如是，则嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图矣。夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会，应会感神，神超理得。虽复虚求幽巖，何以加焉？又神本亡端，栖形感类，理入影迹，誠能妙写，亦誠尽矣。于是閒居理气，拂觴鳴琴，披图幽对，坐究四荒。不違天励之藂，独应无人之野。峰岫嶢嶷，云林森渺，圣賢映于絕代，万趣融其神思，余复何为哉，暢神而已。神之所暢，孰有先焉。

王微"叙画"❶云：

夫言繪画者，竟求容势而已。且古人之作画也，非以案城域，辨方州；标鎮阜，划浸流。本乎形者融，灵而动变者心也。灵无所見，故所託不动；目有所极，故所見不周。于是乎以一管之笔，拟太虛之体；以判軀之狀，画寸眸之明。曲以为嵩高，趣以为方丈，以叐之画，齐乎太华；枉之点，表夫龙準。眉額頰輔，若晏笑兮；孤巖郁秀，若吐云兮。横变縱化，故动生焉，前矩后方，出焉❷。然后宮观舟車，器以类聚；犬馬禽魚，物以狀分。此画之致也。望秋云，神飞揚，临春风，思浩蕩；虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能髣髴之哉？披图按牒，効异山海；綠林揚风，白水激澗。嗚呼岂独运諸指掌，亦以明神降之，此画之情也。

我以为他二人的重要，正可以代表顧愷之以后应有的进展。愷之"画云台山記"虽以道家的故事为题材，而就山水的画体、画学发展論，象那样把構图設色人物点綴都加以細緻而透徹的經营，实在說明了中国山水画到了东晉时代的一个大轉变。这轉变是要求以作者丰富的生活和高尙飽滿的思想感情作为唯一的灌溉。这固是中国繪画基本思想之一，而表現最显著、結合最密切的要推山水画。在水墨山水发展以前，着色山水的制作，即单据顧愷之的"画云台山記"窺察，也不能不承認东晉时代已有相当的成功。但随着六朝时代的种种，也有了急遽的变迁：（1）由宗教、政治的制作，轉而趋向抒情的揮灑；（2）由顧愷之"实对"的主張，

❶ 見"佩文齋書画譜"卷十五所引。

❷ 按一作"前矩后方，而灵出焉"。

轉而为宗炳、王微"創神"和"情致"的創导。所以宗炳、王微之对于顧愷之，象他們所处的时代一样是密接而不可分的。是向前推进了一步的。

宗炳是純粹的理論家抑是山水画家現在也很明白。他說："于是画象布色，構兹云嶺。"又說："披图幽对，坐究四荒！"这不是他在得意的杰作完成之后而写的嗎？六朝的文辞，往往喜欢綴以精粹的小序，画山水而为之序，我想是这时代画家极为自然的行徑。如和他同时的山水画家謝莊即曾作"画琴帖序"，自序其画❶。可見宗炳的"画山水序"，并不仅仅是文字上的記录。"南史"說他"凡所游履，皆图之于壁。謂撫琴动操，欲令众山皆响"，不更証明他于山水沈潜之深而制作之妙么？此外刘宋的謝約❷和南齐謝赫尊为"包前孕后古今独立"的陆探微，也都是兼精山水的画家。不过陆在最得意的人物之下，"山水草木，粗成而已"。❸

南齐蕭賁在扇上画山水，能"咫尺之內，便覚万里为遙"❹，这是画法解决空間关系上的进步。但过去很少有人相信。以为中国那知道透視的方法，何况古代？然現在是可以相信了。自秦烈裔的"方寸之內"，經吳赵夫人的"方帛之上"，到蕭賁的"咫尺"，这些递进的字眼，在一定程度上，表示了中国画家通过不断的实踐逐步解决空間問題的痕迹。实际以咫尺而表現遙远，无非是个空間問題。他稍前的宗炳就說过"豎画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥"。王微也說过"以一管之笔，拟太虚之体；以判軀之狀，画寸眸之明"。这比西洋还早上千年的透視方法❺，对于山水的发展是具有决定性的影响的。

至梁以后，姚最"續画品"尙称为湘东殿下的元帝亦兼工人物和山水。

---

❶ 見張彥远"历代名画記"謝莊傳。

❷ 見張彥远"历代名画記"謝約傳。

❸ 見朱景玄"唐朝名画录"序。

❹ 按从"佩文齋書画譜"卷十一引"南史"蕭賁傳。

❺ 見宗白华"中西画法所表現之空間意識"——"中国艺术論叢"，商务版。

傳为伪作的“山水松石格”❶，“四庫提要”虽譏为“其文凡鄙”，然从史的眼光看，所謂“凡鄙”，正足以說明山水画已經具有广泛的社会基础。我以为現存的“山水松石格”的眞伪为一問題，元帝曾否写山水又为一問題。余紹宋氏云：“必謂元帝擅長人物，即不作山水松石之書，稍嫌武斷。”❷这話自頗有見地。裴孝源“貞观公私画史”录元帝名迹六卷，并有題跋印記。其中“游春苑图”二卷，或者不会絕无山水林木的点染。元帝之外，武帝时上可接顧、陆称为六朝三大家之一的張僧繇一家，和与宗炳、盧鴻鼎立的陶宏景，也俱是这时候山水画的作家。

于此我們須注意一个問題，即盛于两汉严重滲入繪画的道家思想，經过东晋顧愷之諸家的努力和当时一班士大夫頹廢的人生哲学——所謂曠达退隐，而至于沈醉自然——到了齐梁之頃，受着佛教澎湃的波瀾，出世的思想，便愈加滋長起来。如以散放水草之牛自况而謝聘的陶宏景，便是这运动中的重要人物之一❸。这对于山水画好似骨子里打了一針，当时不覺得什么，却構成了后来文人画之前奏。換句話說，这时代的山水画，已經不是張彥远着眼于吳道玄对隋的楊、展还說什么“功倍

❶ 梁元帝“山水松石格”：“夫天地之名，造化为灵，設奇巧之体势，写山水之縱橫，或格高而思逸，信笔妙而墨精。由是設粉壁，运神情，素屏連隅，山脈濺瀑，首尾相映，項腹相近；丈尺分寸，約有常程；树石云水，俱无正形，树有大小，叢貫孤平，扶疎曲直，聳拔凌亭。乍起伏于柔条，便同文字；（原註云原闕八字）或难合于破墨，体向异于丹青。隐隐半壁，高潛入冥，插空类劍，陷地如坑，秋毛冬骨，夏蔭春英，炎緋寒碧，暖日涼星，巨松沁水，噴之蔚冋。褒茂林之幽趣，割杂草之芳情，泉源至曲，霧破山明，精藍观宇，桥彴关城，行人犬吠，兽走禽驚，高墨猶綠，下墨猶赬。水因斷而流遠，云欲墜而霞輕，桂不疎於胡越；松不难于弟兄。路广石隔，天遙鳥征，云中树石宜先点，石上枝柯末后成；高嶺最嫌鄰刻石，远山大忌学圖經，審問既然傳笔法，秘之勿泄于戶庭。”——“佩文齋書画譜”卷十三所引“画苑补益”。

❷ 見余紹宋“書画書录解題。”

❸ 日本常盤大定氏“支那佛教史迹”：“南北朝时，佛道二教間有力之冲突中，亦同时模倣，此时期道教傑出之人物，北有寇謙之与張宾，南有陆修靜与陶宏景……，在道教史上，若从与以宗教的生命求其重要之人物，則張陵为开山祖；整理之者則应推寇謙之为中兴祖师，之二人者，使道教成社会的势力者也。然供道教以圣典，加教义，則晉之葛洪、宋之陆修靜、梁之陶宏景任之，尤以宏景之功績为偉。”

愈拙，不胜其色”的了。

提起展子虔，这位隋代的山水画家，他实在是中国着色山水画史上一位杰出的大家。就山水画的演进論，其重要远在吳道玄之上，足当承前启后的大任。唐沙門彥悰云："触物为情，备該絕妙，尤善楼閣，人馬亦長。远近山川，咫尺千里。"❶从他的前代看，他应是顧愷之、陆探微、張僧繇后的第一位；从他以后看，也应是張彥远“二李說”的前驅者。关于这一点，元明两代的画論、画評家，都有并非偶然的同感。元湯垕云：

> 展子虔画山水，大抵唐李將軍父子多宗之。画人物，神彩如生，意度具足，可为唐画之祖。❷

明詹景凤云：

> 展子虔青綠山水二小幅，致拙而趣高，后来二李將軍实师之。❸

明張丑云：

> 展子虔者，大李將軍之师也。王氏藏其人物一卷，最为奇古，即“貞观公私画史”所載長安車馬人物图一卷。❹

又云：

> 韓存良太史藏展子虔春游图卷，絹本青綠細山水，笔法与李思訓相似。❺

我們应該重視这几位的高見。唐代的李思訓父子旣和展子虔有如此密切的因緣，那么中国古代山水画史的系統，就可完全藉以解决——即自晉的顧愷之到唐的二李都可画出很清晰的輪廓了。这样看来，可以把張彥远所謂“山水始于吳”而推崇不尽的吳道玄移在二李之后，而把展子虔来代表梁唐間的重要桥梁。因为不如此，二李的青綠金碧之体，便是从天而降下，从吳道玄的身上，是找不出痕迹来的。关于这一点，据

---

❶ 見沙門彥悰“后画录”。

❷ 見湯垕“画鑒”。

❸ 見詹景凤“东图玄覽”。

❹ 見張丑“清河書画舫”。

❺ 同上。

我已过目的資料，只有明代的楊愼，他极力推翻历代画家所奉的“四祖”——顧、陆、張、吳之說，以为应該称做顧、陆、張、展。这不啻給張彥远以当头一棒，然而是一个极堪吟味关系非常重大的問題。他以詩家比拟画家，顧、陆、張、展，是詩家的曹、刘、沈、謝；閻立本是李白，吳道子是杜甫❶。可惜这珍貴的卓見，几百年无人敢賦同情。他最后說“必精于繪事品藻者，可以語此”，固以見他不是好为奇論，但也重有感慨吧。

中国之書画鉴藏，可以推至汉武的創置秘閣，其兴廢張彥远記之甚詳。嘗謂：“天后朝，張易之奏召天下画工，修內庫图画。因使工人各推所長，銳意模写，仍旧裝背，一毫不差。”这样看来，存于人間之名迹，張彥远当时，它的眞贋，已难說絕对沒有問題。自裴孝源、張彥远、郭若虛、宋徽宗、米芾等的相继著录，或承前代定名，或出当时眞賞，甲乙既定，遂难移易。这时候中国画通通沒有款題，偶一不愼，实在容易錯誤。加以后世私家收藏，更有不少强伪作眞以資煊赫如明末的張泰阶之类，这在中国繪画史，原是一件千头万緒沒有方法解决的問題。現在从这些著录的画題中，来考察隋代以前的山水画——推究这时期的山水画迹及画家——分別起来，其可信的成分，固很难說，然整个的看来，还是有它的重要和价值。

汉武帝　五嶽眞形图　　見張彥远“历代名画記”。前已說过：这画題出自道家的思想。如宋高似孙“記道家画”云：“欲朝五帝，役山精，当得‘五嶽图’。同时又是‘山’和‘土地’的代表，如秦烈裔的‘四瀆五嶽列国之图’，故‘宣和画譜’叙山水：‘五嶽之作鎮，四瀆之发源’。”

---

❶ 楊愼“丹鉛总录”：“画家以顧、陆、張、吳为四祖，顧長康、陆探微、張僧繇、吳道玄也。余以为失評矣。当以顧、陆、張、展为四祖，展，展子虔也。画家之顧、陆、張、展，如詩家之曹、刘、沈、謝，閻立本則詩家之李白，吳道玄則杜甫也。必精于繪事品藻者，可以語此。”

汉張　衡	地形图	見張彥远"历代名画記"。
魏楊　修	两京图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本，有晉明帝題記。張彥远"历代名画記"作西京图。
魏曹　髦	黃河流势图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本。
吳曹不兴	桃源图	見張丑"清河書画舫"。
晉明　帝	輕舟迅迈图	見郭若虛"图画見聞志"。郭若虛叙图画名意:"写景，則晉明帝有輕舟迅迈图。"
	穆天子讌瑤池图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本。張丑"清河書画舫書画見聞表"均著录，惟郭若虛"图画見聞志"作卫协作。
	畋游图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本。注云:"梁太清目有游猎图，恐是此。"
晉卫　协	毛詩北风图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本。注云:"梁太清作謝稚画。"
	毛詩黍离图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本。
晉謝　稚	輕車迅迈图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本。
晉顧愷之	水府图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本。
	廬山图	見裴孝源"貞观公私画史"，隋朝官本。
	雪霽望五老峰图	見郭若虛"图画見聞志"。自明汪珂玉"珊瑚網画录"（卷二三）分而为

		雪霽图、五老峰图，清卞永誉“式古堂書画彙考”（卷二）清李調元“諸家藏書画簿”（卷七）均仍之。
	山水六幅	見張彥远“历代名画記”。这六幅山水画，当然以画山水为主的。張彥远云:“愷之……有……三天女图、行三龙图，絹六幅图山水，古賢榮启期夫子……并傳于后代。”历代著录，都沒有注意这“絹六幅图山水”一句，可見顧愷之实有純山水之作，并且唐末还存在。
	女史箴图	自宋“宣和画譜”迄清均有著录。現藏英国倫敦大英博物館。
	王羲之家园景	見明“严氏書画記”。“天水冰山录”董其昌“画禪室随笔”均著录。
晉夏侯瞻	吳山图	見裴孝源“貞观公私画史”。
晉史道碩	金谷园图	見裴孝源“貞观公私画史”，隋朝官本。
	田家社会图	見裴孝源“貞观公私画史”，隋朝官本。
晉戴　逵	吳中溪山邑居图	見裴孝源“貞观公私画史”，隋朝官本。
	剡山图卷	見“石渠宝笈初編”。
晉戴　勃	九州名山图	見裴孝源“貞观公私画史”，隋朝官本。
后涼徐麟	山水	見周密“云烟过眼录”。明張丑“清河書画舫”（卷四）都穆“寓意編”（卷一九）汪珂玉“珊瑚網”（卷二三）均著录。

宋陆探微	五嶽图	見“石渠宝笈初編”。
	风雨出蟄图	清錢杜“松壶画忆”云:“在太仓毕礀飞家，見陆探微风雨出蟄图長卷，楼閣层台，并极細秀。台上数人，負手而观，才二分許，頗有意态。台外野田皆黃花，田之外，山巒如墨，云气呑吐，老树飞动，烟靄四合，一蛟騰而上，水气随之，奇作也！”
宋顧宝光	洛中車馬图	見裴孝源“貞观公私画史”，隋朝官本。
宋宗　炳	永嘉屋邑图	見裴孝源“貞观公私画史”，隋朝官本。
	秋山图	見張丑“書画見聞表”。
宋謝　庄	左傳图	見宋書“謝庄傳”。
宋远　公	江淮名山图	見張庚“学画淺說”。
宋謝　約	大山图	見張彥远“历代名画記”。
齐毛惠秀	剡中溪谷村墟图	見裴孝源“貞观公私画史”，隋朝官本。
梁元　帝	游春苑图	見裴孝源“貞观公私画史”，并有題跋印記。
梁張僧繇	雪山紅树图	見“石渠宝笈初編”。
梁陶宏景	山居图	見張丑“清河書画舫”。
隋展子虔	南郊图	見裴孝源“貞观公私画史”。
	長安車馬人物图	見裴孝源“貞观公私画史”。
	北极巡海图	見“宣和画譜”。
	春游图	周密“云烟过眼录”:“展子虔春游图，徽宗題。一片上凡十余人，亦归張子有。”張丑“清河書画舫”:“韓存良太史藏展子虔春游图，絹本青綠細

		山水，……第其布景与云烟过眼录中所記不同，未审何故。”又茅維“南阳名画表”作游春图，亦韓存良藏。
	青綠山水	見詹景风“东图玄覽”。
	故实人物山水	見汪珂玉“珊瑚網”。
隋董伯仁	农家田舍图卷	見裴孝源“貞观公私画史”。
隋鄭法士	洛中車馬人物图	見裴孝源“貞观公私画史”。
	游春苑图	見“宣和画譜”。
	游春山图	見“宣和画譜”。

上面所举，凡二十七家。晋明帝以下，大部分是唐宋时代的著录，有其流傳的由緒，必非完全不可信。从这些山水或与山水有关的名蹟来証以顧愷之为中心的汉唐間的画家，兼工山水的实不在少数。至就画题的本身研究，如顧愷之廬山图、雪霽望五老峰图、山水六幅，夏侯瞻吳山图，戴逵剡山图卷，戴勃九州名山图，徐麟山水，宗炳秋山图，远公江淮名山图，謝約大山图，陶宏景山居图，展子虔青綠山水；都是望而知为純粹的山水画。郭若虛則更把晋明帝輕舟迅迈图、卫协穆天子讌瑤池图、史道碩金谷园图、顧愷之雪霽望五老峰图四点晋代的杰作，归之于“写景”。即据这些資料，也可以把中国古代山水画史，相当明确而精彩地建立起来。

此外若干不十分可靠或伪造显然見之著录的魏晋南北朝的作品也不在少数，有的很好笑，但有的某点上可以供我們的参考。如：吳孙权的千山竞秀图卷，見清十百齋主人十百齋書画录❶。这显然是唐宋以后的画题，三国时哪会有？晋顧愷之的秋嶂横云图、瑤島仙廬图、秋江晴嵐图、五柳图、輞川图、江山万里图、海会图、山庄图，前三点見明張泰阶“宝繪录”❷；余見清李調元“諸家藏画簿”❸。張書最不可信；李

❶ “十百齋書画录”二十二卷，清十百齋主人撰，美国福开森藏原稿本。

❷ “宝繪录”二十卷，明張泰阶撰，“知不足齋丛書本”。

❸ “諸家藏画簿”十卷，清李調元撰，“函海”本。

書虽襲卞永誉“式古堂書画彙考”而成，然此数点均系初見。且五柳、輞川，顧愷之何能着笔？此外，晉戴逵的松石高閒图卷、泉石高閒图卷，見清楊恩寿“眼福編”❶。宋陆探微的层巒曲塢图見“宝繪录”；山水眞迹卷見清杜瑞联“古芬閣書画記”❷。梁張僧繇的翠嶂瑤林图、霜林云軸图，見“宝繪录”；夜月观泉图見清阮元“石渠笔記”；山水眞迹卷見“古芬閣書画記”及“眼福編”。

最后我想提出几位山水画家的話。米芾云：“宗室仲仪收古廬山图一半，几是六朝笔，位置寺基，与唐及今不同。石不皴，林木格高，挽舟人色，舟制非近古，今所惜不全也。”❸他是北宋山水大师，潑墨云山，震古鑠今，以他的时代和精艺而論，决非寻常鉴賞者可比。这半幅廬山图，虽仅仅証明到六朝，而实是張彥远以来山水始于唐的有力的反証。他說这图的石是不皴的，不皴并不是張彥远說的“务于雕透，冰澌斧刃”；又說“林木”的格調很“高”，格調旣高，可知更不是張彥远說的“伸臂布指，刷脉鏤叶”了。他的儿子友仁和元四家重鎮的黃公望，都曾直截地叫出中国山水画源自汉代。米友仁云：“开辟以来，汉与六朝，作山水者不复見于世！”❹黃公望云：“山水之作，昉自汉唐。”❺米的話固慨歎着名迹云亡，无从瞻对；而黃的“昉自汉唐”尤为肯定不移。这些重要的話，我若在第一章提起，必难邀世人的首肯，以为不过是随随便便写上一个“汉”字，实际他們的卓識，正在張彥远之上。再看对这方面有相当具体的意見的湯垕和王肯堂。湯垕云：

“山水之为物，稟造化之秀，阴阳晦冥，晴雨寒暑，朝昏晝夜，随形改步，有无穷之趣；自非胸中丘壑，汪洋如万頃波者，未易摹写。如六朝至唐初，画者虽多，笔法位置，深得古意。自王維、張璪、毕宏、鄭虔之徒出，深造其理；五代荆、关，又别出新意，一

❶ “眼福編”初集十四卷，二集十五卷，三集七卷，清楊恩寿撰，坦园叢稿本。

❷ “古芬閣書画記”十八卷，清杜瑞联撰，原刻本。

❸ 見米芾“画史”。

❹ 見“鉄網珊瑚”。

❺ 見張子政“画山水跋”。

洗前习，……"[1]

王肯堂云：

"前輩画山水，皆高人逸士，所謂泉石膏肓，烟霞痼癖；胸中丘壑，幽映迴繞、郁郁勃勃，不可終遏，而流于縑素之間，意誠不在画也，自六朝以来一变；而王維、張璪、毕宏、鄭虔再变；而荆关三变；而董源、李成、范寬极矣！……"[2]

这元明两家的意見相同，同是主張六朝至唐初为山水画的第一期（变）。

总括我肤淺的研究：中国古代山水画史的演进，是：最初随着古代人民对山川（水）形象的广泛使用，特别显現于工艺雕刻壁画諸方面。到了汉、魏，深染道家思想的影响，已在繪画題材中与人物、畜兽等分庭抗禮，各占一席；这是中国山水画的胚胎时期。晉室过江以后，社会思想与自然环境的浸淫涵泳，以色为主的山水，遂告完成。自此至隋，山水画家有顧愷之、宗炳、王微、張僧繇、展子虔諸人，尤以顧愷之的"画云台山記"和展子虔的"青綠着色"为画学、画体的前驅，这是中国山水画的成立时期。盛唐以后，是中国山水画的发达时期。簡言之：即中国的山水画，胚胎于汉魏，成立于东晉，而发达于盛唐。

---

[1] 見湯垕"画鑒"。

[2] 見"鬱岡齋筆麈"。

画云台山記图卷題跋校录

画記空存未有图，自来脫錯費耙梳，笑他伊勢徒夸斗，无覷乃因覷力无。日本伊勢專一郎曾解此画記，自言久覷任何人著作，絕不倚傍。

乱点篇章逞霸才，沐猴冠戴傲蓬萊，糊塗一場再三場，誰把群言独扫来？內藤虎題伊勢書有詩四絕，其中一首有："誰知三百余年后，一扫群言独有君"句，然伊勢于原記实未能点断句讀也。

識得赵昇启楗关，天师弟子两斑斑，云台山壑罗胸底，突破鴻濛現大观。記中赵昇一名，誤为超昇，遂失其解。經君揭发，洵有突破鴻濛之感。

画史新图此擅場，前驅不独数宗、王，濫觴汉魏流东晋，一片汪洋达盛唐。自来以山水画始于唐，近人或主当导源于刘宋时代之宗炳与王微，讀君此图及画史，知其源流更远矣。

抱石成中国古代山水画史，以顧愷之画云台山記之解釋为中心，并附此图。索題，因成四絕。

民紀卅年秋　郭沫若

右图为抱石依顧長康所記而成，旅中丹青不备，故以水墨为之，具其大要而已。即此已見經营之妙，笔墨超俊蒼拔，迥出尘寰，并世实罕其匹。抱石未作此图时，关于長康之記，研几至久，是正譌脫，辨析句讀，遂秩然明白可誦。考訂原文，見"学灯"所載。余与汪君旭初，取而观之，歎其用心之細，致力之勤，唯尙有三数处可商榷者：第一段，"凡天及水色，尽用空青，竟素上下以暎日"。此文上有句云："清天中"，則晴朗可想，即当見日，竟素上下用空青烘染者，盖期暎託日色四出之光暉也。若易"日"字作"之"字，"之"必有所代，謂指上所言庆云邪？云仅吐于东方清天之中，似不須竟素上下烘暎之也。故知"日"字实不誤。似此，則图中尙須画日，且当显現日之光暉。是知此图，原定着色者，非如此图即不成，此层最关重要。其次："弟子中有二人临下到身大怖"句中之"到"字，原非誤，"到""倒"古今字也。又"别作王赵趋，一人隐西壁傾，岩

余見衣裾”句中“岩”字当屬上讀作“傾岩”，謂西壁岩之斜傾出者，如此正可隐人也。“凡画人坐时可七分，衣服彩色殊鮮微”，若仍將“鮮微”二字連讀，意謂虽鮮明而微茫者，則其下“此正”句中，不煩添一“不”字，意义正自可通。因山高人远，画作衣彩鮮微，此实“正”也。以上是与旭初談論所得者，写出以供参考。長康本以人物題名，然就此“記”中“山高人远”句察之，知是图所重，不在人物而在云物山川，即看为当时設計拟作一幅山水画，正无不可。抱石以为山水画創始于長康，此論頗的，固不必問云台山图之果有与否也。

近数十年来，无論日本或欧美人士，大抵喜談吾国学术文艺，侈然以汉学家自命者，随在而有，然能眞識吾国文字者实不多見。即号为識字而往往不解句讀如伊勢之流，正复何限？內藤較为通达，亦不能察其謬舛，他可知矣。整理国故，要是吾輩自身事，不当委諸异邦人，抱石能发憤竟此业，良足快慰。值兹多难，物力維艰，区区裝池，亦不易了办。此卷裝成一切所需，皆出于抱石手制。昔米老得晉賢名迹，輒躬自褾背，不图此风，今犹未沫，可喜何似？

30年10月26日于歌乐山靜石湾之鑑齋　尹默題記

好事即癡兼画迷，捕风捉影写云台，若言笔墨精能处，伯仲之間見夏圭。

壬午中秋实31年10月10日抱石仁兄集所作展于重庆，悲鴻題此并誌。

吾尝謂文学与書画，每代同变。正始以降，玄风大張，士大夫崇美自然，嗣宗、叔夜，遂启登临之兴。过江而后，寖以成俗，模山范水之篇什，一时特盛。兴公天台、右軍临池、謝女登山、諸道人石門以迄淵明、康乐，其尤著者也。書人操翰，若羲献父子，乃舍分而攻草，草者，芻狗万物，馮濤翼翼，超形存象，玄风之标也。其在画家，則有顧長康。鼎彝文鏤，控摶飞走，汉画悉取賢人事，今日所遺諸石刻可証之。至長康乃始藻繪山川，遂为中土山水画之祖。观“女史箴图”中，射雉之景，单椒孤秀，犹足想見其大略。“画云台山記”首論岩壑結構，文

字譌脱难讀。抱石再四校之，又揣其意为图。抱石忍穷餓以治艺事，用力至勤！此卷望古遙集，含豪邈然，然其笔墨嵯峨蕭瑟处，大类明季諸賢。書画可以論世，固不能不令人深致屏营耳。

壬午五月沙坪講舍記　光煒

后　　記

这是十八年前抗日战争时期我在重庆写的。当时参考資料奇缺，除了几本“佩文齋書画譜”之类的書外，可以說什么也沒有。碰到問題只有向我熟悉的前輩、朋友們，通信或者当面請教。麻煩最多的是郭沫若先生，几乎自1933年在东京时候起到1940年在重庆为“云台山图”賦題四絕止，确实化了不少的精神。此外，沈尹默、汪旭初、馬叔平（已故）、胡小石、宗白华、滕若渠（已故）諸先生，或賜題識，或惠高見，都給了我极大的鼓励和帮助。請讓我首先向郭老和諸位先生致由衷的感謝。

这个問題——中国古代山水画史問題——的所以提出并有可能从事初步的研究，是由于对顧愷之的一篇文章——“画云台山記”的获得初步解决开始的。在这之前，据我所知，只有日本美术史界注意了这个問題。1939年日本东方文化学院京都研究所发表了伊勢專一郎“自顧愷之至荆浩支那山水画史”的研究报告，引起了我深深的感慨，然后才下定决心向这篇千五百年来“自古相傳脫錯”的“画云台山記”进攻。从那时起，断断續續地大約搞了六七年，主要的关鍵性的問題解决了一些。1940年2月我完成了“晉顧愷之画云台山記之研究”，发表在“时事新报”重庆版副刊“学灯”（1940.4.7.渝版第117期和1940.4.14.渝版第124期）。

发表以后，很快的便得到不少的讀者来信，或詢問某些情况，或商量一些問題。那时正是日本帝国主义者向我大后方和平居民瘋狂地进行空中屠杀的时候，所以大部分讀者的来信是鼓励我继續努力把中国古代山水画史的輪廓建立起来。于是我即以“晉顧愷之画云台山記之研究”为中心（第二章），稍加厘訂，进一步經营了“画云台山記”的“設計图”（附图一）和創作了“云台山图”（附图二）。在这个基础之上，又先后完成了“唐張彥远以来之中国古代山水画史观”（第一章）和“中国古

代山水画史的考察”（第三章）。合三章为一篇，名为“中国古代山水画史的研究”。

解放以来，党和政府对民族文化遗产发掘、整理和研究工作的重视是从来沒有过的。短短的几年工夫，地下的发現和政府的搜藏，单就美术历史方面，已为研究工作者提供了空前未有的有利条件，可是不可諱言，研究工作却远远地落在資料的后面。象我这样肤淺粗糙的研究，特别还是十八年前的东西，假使能引起讀者同志們的兴趣从而对長世紀以来作为中国繪画主流的山水画史，用历史唯物观点，弄个比較正确的眉目出来，就是我的大幸了。

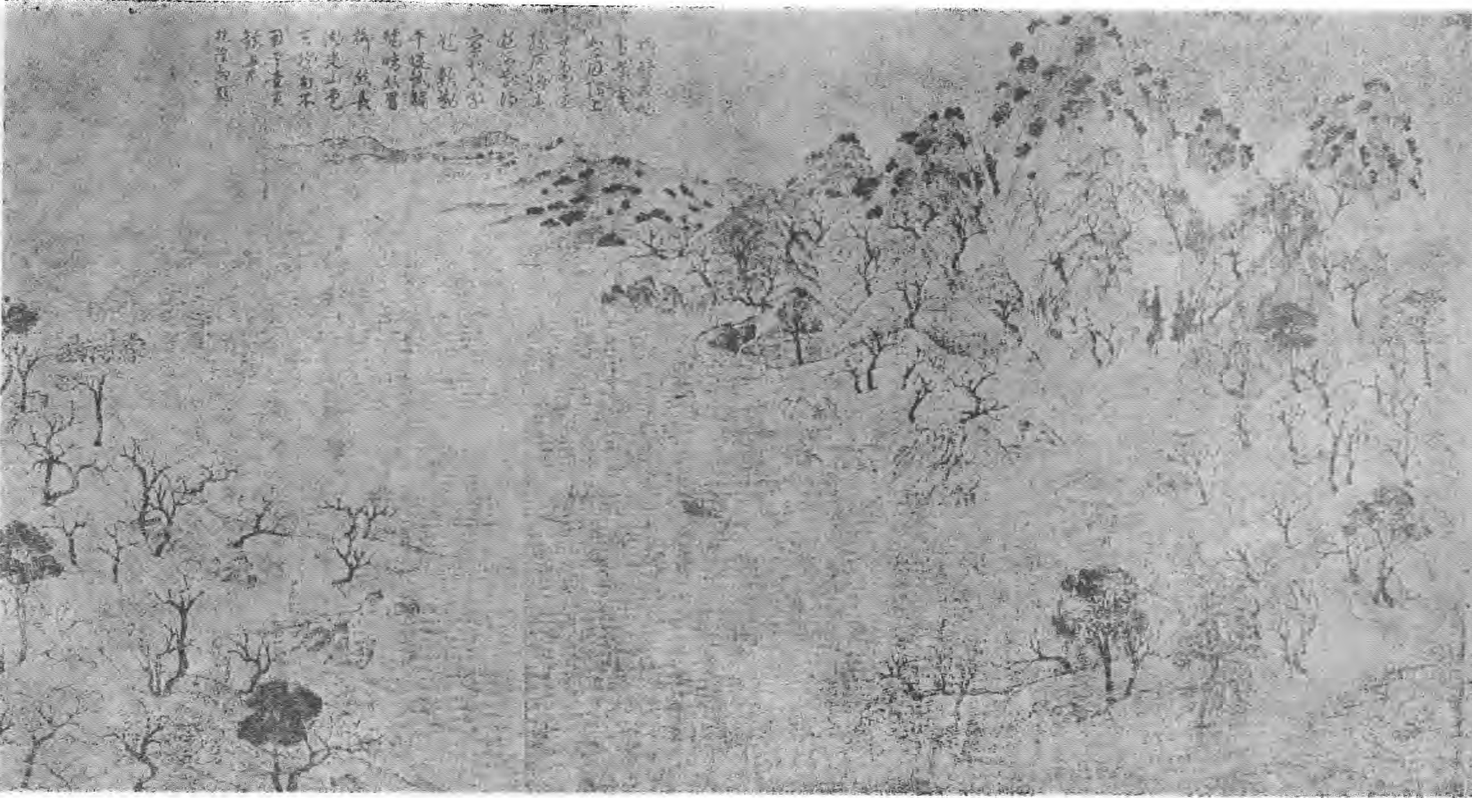
就本書的主題范圍而論，至少有三点值得我們注意：第一，对汉代繪画的認識是大大超过了过去仅仅依賴文字資料和孝堂山、武梁祠……画象石的范圍，今天有相当丰富而又精彩的壁画（辽阳发現）和以山岳为背景的画象塼（成都出土）；第二，关于六朝时代的繪画狀况，过去几乎是空白点，通过近年对麦积山石窟的調查和对敦煌壁画的研究，即从山水画的角度看，也不难摸到一些底子，尤其某些北朝的作品，异常珍貴；第三，隋代展子虔“游春图卷”的发現，是中国古代山水画史的研究上无比重要的一件大事。它的发現，出色地說明了六世紀的隋代中国山水画的动人面貌，有力的推翻了九世紀張彥远“論山水树石”：“始于吳，成于二李”的說法。这幅画，尽管尙有可資研究之处，然而那是另一問題。为此，特把它作为本書的附图三，我想讀者同志們是会同意的。

最后重复一下，这是十八年前抗日战爭时期我在重庆写的，錯誤之多，可謂不言而喻。敬望不客气的給予批評。

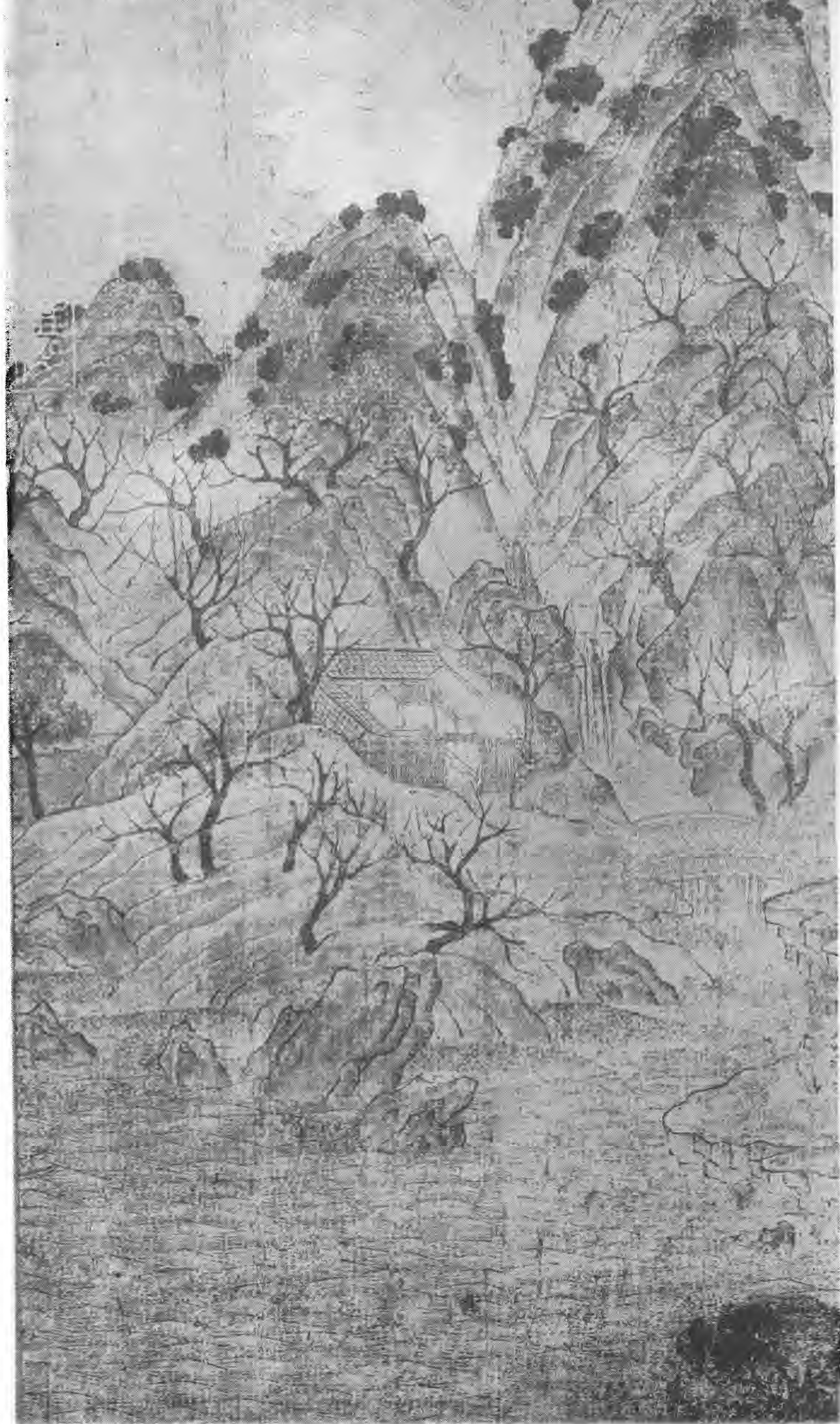
傅抱石　1958年3月17日于南京

1. 画云台山記設計图（傅抱石設計）





展子虔游春图



展子虔遊春图（細部）

中国古代山水画史的研究

傅抱石著

*

上海人民美術出版社出版
上海長乐路六七二弄三三号
上海市书刊出版业营业許可証出〇〇二号

新华书店上海发行所发行　各地新华书店經售

上海市印刷三厂印刷

*

开本 787×1092 耗 1/25　印張 2 6/25　插頁 2　字数 40,000
一九六〇年三月第一版
一九六〇年三月第一次印刷
印数 0,001—5,000

統一书号：8081·4364

定　价：四角六分